PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

65

ARTE

LONGHI: *Un apice espressionistico di Liberale da Verona* - LONGHI: *Percorso di Raffaello giovine* - NAVA-CELLINI: *Aggiunte alla ritrattistica berniniana e dell'Algardi*

Antologia di artisti

Appunti

MAGGIO

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1955

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno VI - Numero 65 - Maggio 1955

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Un apice espressionistico di Liberale da Verona* - ROBERTO LONGHI: *Percorso di Raffaello giovine* - ANTONIA NAVA CELLINI: *Aggiunte alla ritrattistica berniniana e dell'Algardi*

ANTOLOGIA

Di artisti: '*Il Maestro degli Ordini*' (R. Longhi) - *Due* '*Santi*' *di Paolo Schiavo* (F. Bologna) - *Giovanni Lanfranco: l'*'*Apoteosi di San Domenico*' (I. Faldi)

APPUNTI

'*Ne sutor ultra crepidam*' (Pico Cellini)

Libri: *H. Read:* '*Educare con l'arte*' (G. Previtali)

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600
Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000
(Estero L. 7000)

ROBERTO LONGHI

UN APICE ESPRESSIONISTICO DI LIBERALE DA VERONA

Nel 1940, conducendo un parallelo tra l'arte italiana e la tedesca in piena opposizione alle antitesi allora correnti, e già di sapore razzistico, fra le due zone, non mancai di osservare che anche gl'italiani seppero, ai momenti loro, essere 'espressionistici' non meno vivamente dei tedeschi e, talora, anche prima dei tedeschi.

Non so anzi come mai, nell'occasione, non mi venisse fatto di citare, oltre i ferraresi e il Crivelli e insomma gli 'squarcioneschi', anche il momento, ad essi conseguente, dell'"espressionismo' veronese, o, per precisar la persona, di Liberale. Sarebbe stato il punto giusto per portare ad esempio questa tavoletta */tavola 1/* di 'Crocefisso tra Maria, Giovanni e Santa Chiara' che farà pensare a Cranach o magari a Grünewald stesso ed è invece cosa certa di Liberale forse anche prima del 1470; in ogni caso in anticipo di parecchi decennî sugli inizî della rapinosa 'Donauer Schule'.

Che l'opera sia di Liberale ai suoi inizî (era nato c. il 1445) tornerà chiaro a chi conosca le sue prime miniature (1467-69) di Monteoliveto (ora a Chiusi) e le prime di Siena, dov'è la tradizione locale padana, da Belbello ai miniatori di Borso, a muovere, con appena una lieve delibazione di nuovi motivi plastici toscani, questo inimitabile sentimento di linea duttile, sbalzata e gonfiante, questo rovello disperato, dove il dolore si uncina nei rebbi intrecciati delle dita della Vergine, si coagula nella lacca rappresa del sangue di Cristo e nelle nubi impigliate, e pure scorrenti, di cera sdutta. La testa della Vergine e del San Giovanni sono, per un pittore italiano, un culmine di orrido strazio, di 'espressionismo' esasperato.

Ch'io sappia, gli studiosi d'oltremonti, non si sono mai dati molto pensiero di codesti possibili precedenti. Solo il mio compianto amico Federico Antal ebbe a soffermarsi alquanto su Liberale nei suoi giovanili *Studien zur Gotik im Quattrocento* ('Jahrbuch prussiano', 1925), ma ciò, purtroppo, al solo fine di indicarlo come uno dei tanti casi di ciò ch'egli chiamava la generale 'Regotisierung' del tardo Quattrocento italiano, e che gli faceva veder troppo simili, cose tanto diverse fra loro: il tempo tardo di Ercole, di Botticelli e di

Filippino, per dirne un mazzetto. E se pure egli soggiunse che, nelle sue opere tarde, Liberale rammenta i 'nordici', questo non era che il corollario ab antiquo 'germanico' della 'Regotisierung'; senza accorgersi che, parlando di 'patinirischen Phantastik' per lo sfondo dell''Adorazione dei Magi' del Duomo di Verona, si veniva a intendere un particolare 'germanismo' che in Germania non esisteva ancora; e cioè si capovolgeva l'ordine dei tempi.

A parlare senza astrazioni pseudoconcettuali, sarà dunque bene riconoscere che l'anticipo italiano della 'Donauer Schule', dagli 'Squarcioneschi' a Liberale, e cioè per tutta la seconda metà del Quattrocento, non è postulazione mitologica di una costante 'nazionale' (o peggio nazionalistica) ma un problema storico concreto che qualche giovine studioso potrebbe indagare con grande profitto.

È vero che nello studio di Liberale — ed è significativo che, non dico 'la costante', ma 'la prevalente' accademica della storia dell'arte italiana, non abbia ancora trovato il momento di dedicargli una monografia speciale — il ricercatore si troverà di fronte a quesiti ancora intricatissimi; primo fra tutti l'imbroglio della sua attività senese, contigua e spesso curiosamente intrecciata con quella del miniatore Gerolamo da Cremona.

Non posso qui indugiarmi sui particolari del problema, ma mi limito a suggerire che, nella considerazione dei critici, l'attività di Gerolamo abbia finito per attribuirsi il merito delle più belle idee di Liberale. Quando si rilevi che Gerolamo dalle più antiche miniature mantovane anteriori alla venuta a Siena (1467), a quelle del '74 nel Breviario del Museo Nazionale di Firenze si mostra strenuamente fedele alla sua prima educazione padovana (vivarinesco-mantegnesca), con una sua immaginazione un po' tozza e interita di micrografo sottilmente variegato in pietra dura (si veda l''Assunta' di Siena /*tavola 2 a*/), difficilmente potrà credersi che in molti dei fogli senesi, come quelli del 'Gesù che appare agli Apostoli' /*tavola 2 b*/, della 'Moltiplicazione dei pani', del 'Gesù scacciato dal tempio', delle 'Tre Sante Martiri', dell''Angelo tibicine', del 'Gesù e Giuda', del chierico della 'Messa', del 'Padre Eterno che appare a Mosè', del 'Miracolo dell'ossesso' e dell''Adorazione dei Magi', egli abbia fatto qualcosa di più che solidificare e quasi intagliare in tecnica micrografica alcune tra le più ammirevoli e fluide invenzioni del collega Liberale.

Il quale, per converso, dai suoi primi fogli di Chiusi

(Monteoliveto) e di Siena — e citiamo l'‘Ascensione', il ‘Miracolo del sordomuto', il ‘Figlio della Vedova di Naim', la ‘Mercede dei Vignaioli', il ‘Seminatore', il ‘Cristo che piange su Gerusalemme', la ‘Confessione', la ‘Pesca miracolosa', la ‘Parabola del trave e della festuca', la ‘Comunione' — ancora fondati sui ritmi duttili e fantasiosi del tardo ‘internazionalismo', mostra di volgersi rapidamente ad esperimenti di sapor nuovo, non senza accordi fiorentini tra pollaioleschi e botticelliani, in fogli come quelli del ‘Cristo della moneta' /*tavola* 3/, della ‘Visitazione', della ‘Visione di Castel Sant'Angelo', del ‘San Pietro liberato dall'angelo', dell'‘Eolo' e del ‘San Martino'; alcuni dei quali sono documentati del '70.

È perciò verosimile che da una revisione di tutto il problema, la personalità più intensamente poetica tornerà ad essere quella di Liberale, frequente fornitore di ‘fantasie' allo strenuo micrografo che fu Girolamo.

Fin qui invece il problema è stato esattamente capovolto, promovendo Gerolamo a pittore, ciò ch'egli non fu che per eccezione e, del resto, anche nei pochi casi, serbandovi l'aspetto di miniature indebitamente ingrandite. Proprio i due esempi ch'egli ci lasciò in questo campo e cioè l'‘Annunciazione' di Siena restituitagli dal Toesca e il noto tondo della Galleria di Perugia, accordandosi perfettamente coi fogli senesi dove non soltanto l'esecuzione, ma anche l'ideazione è chiaramente di Gerolamo, sarebbero stati sufficienti per rimettere in sesto, entro i suoi giusti limiti, la figura del ‘miniatore' cremonese; ma proprio il contrario avvenne nella curiosa vicenda critica dell'ultimo cinquantennio.

La prima favilluccia dell'errore fu nel 1895 quando il Rankin (e con acutezza non comune ai tempi che il dipinto si riferiva, mitologicamente, allo Squarcione) intitolò a Gerolamo il ‘Presepio' della Jarves Collection, forse per la intensa somiglianza del Padre Eterno, in iscorcio dall'alto, con quello che appare a Mosè in uno dei fogli senesi; dove però, come s'è detto, Girolamo si limita ad eseguire una delle più alate invenzioni di Liberale.

E, dalla favilluccia, l'incendio divampò nel 1902, quando il Berenson, dopo avere studiato da par suo il bellissimo quadro del Duomo di Viterbo, con il ‘Redentore sul podio, attorniato da quattro Santi' /*tavola* 4, *particolare*/, e rammentate con sopportazione le attribuzioni precedenti al Mantegna e a Lorenzo da Viterbo (ma è peccato che non ne rammentasse altra, anche più antica [1824], al Dürer, perché, nella

sua preistoria, era forse più intelligente di quelle che seguirono), concluse riferendo il quadro a Gerolamo da Cremona; sollevando così il miniatore ad un rango non suo.

È pur significativo che, nella prima parte del suo studio, il Berenson non mancasse già di discutere anche l'ipotesi di un'attribuzione a Liberale; anzi cominciasse da essa, e con tanto acume di argomenti da seriamente inficiare la confutazione che viene di séguito, intesa a sfociare nel riferimento positivo a Gerolamo. Fu forse per questo che gli aggiornatori del 'Cicerone' di quegli anni si affrettarono, sì, a includere il bellissimo quadro nel famoso itinerario, ma con l'attribuzione a Liberale; come il Berenson stesso rammenta e con che pungente ironia.

A parte questo dissenso immediato, poche attribuzioni del Berenson furono più felicitate di questa; e con quale ritardo per gli studi. Ho già detto, infatti, che le restituzioni, finalmente esatte, a Gerolamo per i due dipinti di Siena e di Perugia (1918, 1920), avrebbero potuto ristabilire i veri termini del problema; ma non ne fu nulla; ché, nel frattempo, le aggiunte a Gerolamo avevano già prosperato sul ramo storto. Nel 1907, infatti, il Cagnola, sulla base del quadro Jarves, gli restituiva il 'Presepio' ora in collezione Serristori; e il Berenson, nello stesso anno, entro gli indici della prima edizione dei *North Italian Painters*, promuoveva Gerolamo sempre più stabilmente a pittore, assegnandogli anche le due note e belle 'Storie di San Pietro' (Berlino e Londra); mentre più tardi, nel 1917, vi aggiungeva il cassone col 'Ratto di Elena' nel Museo di Le Hâvre; tutte opere che, se vedo giusto, dovranno solidalmente tornare a Liberale da Verona.

Al catalogo così ampliato dal Berenson si attenne con gran cura, ancora nel 1923, il Prof. Salmi nel suo ampio studio sull'artista cremonese, dove pure sono parecchie osservazioni sui rapporti dell'artista con Liberale, palesi in certe miniature senesi; osservazioni che avrebbero trovato chiarimento e conclusione diversa rilevando che il 'Breviario' fiorentino nel 1474, giustamente riferito a Gerolamo, e perciò posteriore al grosso delle miniature senesi, mostra come l'artista, operando in proprio, non si staccasse per nulla dalla sua formula antica, anteriore al soggiorno in Toscana.

Trovo poi superfluo discutere, nello studio del Prof. Salmi, l'avvicinamento a Gerolamo dei mediocrissimi affreschi della Sala di Ercole a Palazzo Venezia; ma è invece doveroso rammentare che, in una nota del saggio, lo stesso autore emette una cauta ipotesi, in pro' di Girolamo, per

quel dipinto, anch'esso 'olivetano', di Santa Francesca Romana a Roma, che il Venturi, nel 1914 s'era provato a riferire al Munari: un riferimento che il Fiocco, nel suo articolo sul pittore modenese (sull''Arte' del 1917) aveva accettato a malincuore proprio perché vi vedeva, non ostante i guasti e le mascherature, rapporti 'con Liberale e con Gerolamo da Cremona', anzi con una lieve prevalenza del primo nome.

Proprio da quell'accenno del Fiocco poteva riaprirsi l'alternativa; e mi duole che, sulla fede di certi miei ricordi giovanili, un conoscitore così dotato come Federico Zeri ('Bollettino d'Arte', 1950), si astenesse dal provarcisi; limitandosi, dopo la ripulitura dell'opera, ad attribuirla all'autore del dipinto di Viterbo, secondo l'opinione del Berenson che, da cinquant'anni, nessuno aveva ardito contestare.

Eppure anche il dipinto di Santa Francesca Romana sarà di Liberale da Verona per le stesse ragioni per cui lo è il dipinto di Viterbo; e assieme con esso, e con gli altri di cui si è fatto cenno (e vedi infatti come lo stesso Zeri, nel suo articolo sugli *Inizî di Liberale* nel 'Burlington Magazine' dell'aprile 1951, abbia visto la necessità della rettifica almeno per tre di essi), potrà configurare splendidamente l'alto curricolo del pittore veronese tra Siena, Viterbo e Roma, prima del suo ritorno in patria.

E proprio nelle opere di Verona, pure stranamente invertendo l'ordine dei tempi, seppe ammirarlo il Vasari, quando vi coglieva, con la sua eccezionale penetrazione critica, la straordinaria capacità di 'così saper fare il riso come il pianto'. Nella critica di allora, questo è il tipico passaporto di un 'espressionista'; e non occorrerà qui rinnovarlo col ricordo di tante opere di alta, vagante fantasia, dalle predelle dell'Arcivescovado, all''Adorazione del Duomo', alla 'Pietà' di Monaco, databile dell' '89; cui sembra precedere nel tempo quest'altra 'Pietà' che fu già nella raccolta del Duc de Trévise a Parigi */tavola 5/*. Qui, almeno per quel che è del 'pianto', la citazione del Vasari calza perfettamente; e l'anticipo non vi è già sul manierismo italiano, ma proprio sul rovello del Cranach.

ROBERTO LONGHI

PERCORSO DI RAFFAELLO GIOVINE

Sono, in Italia, studiosi d'arte, e non fra i più sprovveduti, che a stento celano l'insofferenza verso le ricerche volte agli artisti cosiddetti di secondo piano. E sono gli stessi che, ove abbiano cura di anime giovani, non si stancano perciò di incitarle a misurarsi al più presto coi sommi soltanto; ché questo essenzialmente importerebbe ai fini della storia e della cultura nazionale. Un tale atteggiamento, purtroppo, ha trovato in tempi recenti consenso anche in uomini di alto senno. Quando il Croce stesso, pur così attento alle più recondite pieghe di una diversa vicenda, vagheggiava che le storie della letteratura e più ancora delle arti figurative sfrondassero i rami secchi, e limitassero la loro attenzione alle sole cime dell'arte, a quale mai circostante cultura speciale poteva appellarsi per la giustificazione di un giudizio così corrivo e perentorio? E a quale mai storicismo, se pareva intendere che la schieratura delle cime fosse cosa già legiferata da tempo, e per sempre intoccabile, ciò che non è punto?

Nel fatto, la conoscenza della storia artistica non ha mai progredito a codesto modo. In un'attività neppur tanto lunga, io stesso ho avuto il tempo di veder rimutarsi discretamente la schiera delle sommità, con il recedere di qualche nome e l'avanzarsi di più altri, emersi da un banco di fitta nebbia. Vuol dire che cinquant'anni a dir molto bastano e avanzano per segnare variazioni anche rilevantissime nei giudizi di valore; e sempre sarà così per fortuna della storia che inevitabilmente rinnova il suo metro. Multa renascentur, e viceversa. Gli 'scanni ripieni' non sono che in paradiso; quando si schierino in terra segnano piuttosto stagnazione mentale e reverenza accademica; ove le cime si guardano dalla pianura critica, senza alcuna voglia di riprovarsi nell'ascensione.

Così, lungi dall'auspicare un'eversione dei sommi, si vuole qui piuttosto rammentare come proprio la corona retorica di cui sono da tempo avvolti nel giudizio comune, piuttosto ostacola che non agevoli quell'avvicinamento che, in ogni tempo e luogo — hic et nunc — li rifà vivi e diversi, come mortali e non come immortali, come poeti ed artisti di questa terra e non come 'genii' o 'divinissimi', quali li ha promossi una mitologia romantica; o neoclassica, che suona lo stesso.

Ben vengano dunque i nuovi studi su Raffaello e su Michelangelo, su Leonardo, sul Correggio, su Tiziano — e già nel pronunciare questa rosa suprema avvertiamo quanti altri nomi vorrebbero emettersi con la stessa espirazione —; vengano, ma con altro metro.

*

Se l'avvicinamento ha da fondarsi su una fiducia mentale di poter bene conoscere anche i 'big five', o più che siano, una volta ridotti alla loro concreta umanità, è pur certo che il metro non potrà mai esser quello tra sbadato e invadente che il pubblico comune (quello della cosiddetta media cultura) usa di solito nelle mostre, fin troppo frequenti e intempestive, di cose antiche gettate in pasto all'uomo della strada, al giornalista poco più che alfabeta, all'amatore improvvisato, il cui motto, per verità ambiziosissimo, è: 'Una cosa bella la capisco anch'io!'. Fiducia, non è confidenza; meno ancora, indiscrezione.

Rammento bene quel che toccò, a Milano, pochi mesi or sono, ad alcuni pezzi esposti con nomi molto importanti dal Museo di San Paolo del Brasile. Proprio in quei casi delicatissimi, da avvicinare con buona creanza e con buona informazione, con raccolta di dati credibili, la leggerezza della stampa d'informazione fu disgustosa. Se al primo cronista che (per averlo raccolto chissà dove) diceva senz'altro che il mirabile 'San Gerolamo' era di Marco Zoppo e non del Mantegna, si fosse chiesto a bruciapelo (che di pelo si tratta, quello che compare col 'petit bout d'oreille'): 'Ora mi dica qual'è l'opera di Marco Zoppo su cui Ella fonda la sua attribuzione'; è probabile che il facile assertore non avrebbe avuto altro da soggiungere. E magari avesse replicato: 'Conosco però il « Cristo morto» del Mantegna, e non ci trovo nulla che dia ragione a Lei!'; ché allora, tempo permettendolo, si sarebbe potuto spiegargli che la ragione non andava cercata dove non era facile trovarla alla prima, per ragione di tempi mutati, ma nelle opere giovanili dell'artista, nei resti degli Eremitani, nel polittico padovano di Santa Giustina, oggi a Brera. Di lì il discorso avrebbe potuto seguitare con profitto.

Un altro dipinto, guardato di sottecchi, alla furbesca, era la tavola con la 'Resurrezione di Cristo' già della collezione di Lord Kinnaird. 'Raffaello? Ma non sarà invece del Perugino?' Questa era la frase più corrente e neanche nuova nella storia della critica, abituata anzi a dibattere

fra quei due nomi e per opere non certo spregevoli. Ma, invece che ad informarsi sullo stato della questione, la voce era soltanto intesa a declassare un dipinto non privo di storia autorevole e stagionata; duole anzi che, anche da parte di chi era edotto di essa, si giungesse addirittura a chiedere se per caso non si trattasse di un dipinto diverso da quello visto dal Bode presso Lord Kinnaird, circa ottant'anni fa. Mi diceva il direttore del Museo di San Paolo che di tali insinuazioni, ove avesse avuto tempo disponibile, buono sarebbe stato farsi render ragione in un locale apposito che si chiama aula di tribunale.

Chi ricorda, ed io sono tra questi, di aver studiato il dipinto ancora nella grande sala degli italiani a Rossie Priory, non ha dubbi intanto sull'identità del dipinto; potrà così iniziare la discussione con appunti di forma e di stile. E con santa pazienza spiegherò al cronista stupito, ma, almeno di buona fede, che la questione della mescolanza vicendevole tra il Perugino anziano e Raffaello adolescente è ancora aperta dai tempi del Cavalcaselle, cioè da circa un secolo; e che la conoscenza dei primissimi anni del giovane artista, fino a tutto il tempo fiorentino, non è già così progredita da non abbisognare di nuovi lumi e di nuovi argomenti.

Qui non mancherà, temo, chi mi rimproveri di non tenere nel debito conto il libro postumo del Fischel (Londra, 1948), dove il dotto professore tedesco avrebbe dovuto riversare il frutto delle sue lunghe vigilie su Raffaello. Ma è lecito tenerne conto? Non vorrei dire parole aspre. Il Fischel ebbe alcuni meriti certi nello studio dei disegni di Raffaello e, quanto all'opera dipinta, si segnalò per l'identificazione dei frammenti della pala spezzata di San Nicolò da Tolentino (sebbene l'orgoglio della riscoperta non gli lasciasse il tempo di rimeditare fino a che punto in quei frammenti dovesse restringersi l'autografia raffaellesca e dove apparisse la collaborazione). Ma il volume, che sembra, a dir vero, un ammasso di schede isolate e non ancora congegnate in un discorso continuo (sebbene nessuna premessa degli editori ci illumini in proposito) non ha corrisposto all'aspettativa. Particolarmente in Italia (è lecito dirlo se il libro è dedicato a un grande artista italiano) la diffidenza si fa viva di fronte a un autore che nell'annotare le pretese corrispondenze dantesche in Raffaello, si dimostra incapace di compitare esattamente anche un solo verso di Dante. 'Da*l* cie*l* in terra *per* miracol mostrare'; '*Vidi* il maestro d*e* color *chi* sanno';

'Tutta m'apparve *da colle* alle foci'; e altre simili tristi amenità ci trattengono dal credere che, non che Dante, il Fischel fosse in grado d'intendere Raffaello stesso o le sue opere, se esse diventano la 'Madonna della Malagrana'; o, per il caso del ritratto virile Czartorisky, la probabile effige della Fornarina; o se un noto aspetto figurativo italiano diventa la 'terribiltà'. E lasciamo pure la citazione spagnola delle parole di Carlo V alla morte di Baldassar Castiglione: 'Uno de los maior caballieros de mondo'. Ma in che 'mundo' viviamo col Raffaello del Fischel? In uno sciocco sopramondo di miti sfasati, dove la parola DIVINO appare a lettere cubitali come colophon di parecchi capitoli; dove il principio regionale 'Marchigiano' con la M maiuscola assurge ad essenza del sacro e dello spirituale; dove i meriti di Federico da Montefeltro 'come per mutua comprensione tra il governante e i suoi dominii, erano predestinati a procacciargli proprio quegli artisti le cui opere sembrano animate dalla profonda ampiezza di quelle curve montane'. Aggiungete a queste peregrine osservazioni quelle sul 'gotico' universale e sulla sua comunicazione col classicismo del Sud, donde i confronti, spesso, indicibili, tra Schongauer e Raffaello, tra Roger e Raffaello, tra Gerhaert van Leyden e Raffaello; arieggiateli con i frequenti accordi in chiave shakespeariana, mozartiana, etc.; e avrete qualche cenno sulle dominanti del libro incredibile e sul senso di pietà ch'esso ispira.

Di fronte a tanto mal posta caterva di 'Herzensergiessungen' non richieste — e il tono del libro è veramente quello di un 'Klosterbruder', forse sopportabile alla fine del Settecento, non centocinquant'anni dopo, meglio è ritornare, se non proprio al vecchio Passavant, alla cara umiltà del nostro grande Cavalcaselle. Il suo libro su Raffaello, nonostante i grossi errori, ma almeno di romanticismo non ritardato (come quello dell'accettazione del libro veneziano di disegni, spurii, è vero, ma che avrebbero potuto gentilmente illustrare una stendhaliana 'vita romanzata' dell'artista) resta il suo capolavoro critico; soprattutto, direi, per quel che è delle relazioni, tanto intense quanto elusive, tra il Perugino e Raffaello adolescente; dove la traccia psicologica è un modello di penetrazione.

Alludo alle pagine che cominciano rievocando il misterioso intreccio di Masaccio-Masolino e, dopo aver seguito nel rilevare la necessità che Raffaello fosse, come novizio, accanto a Perugino già verso il '95 (giacché non altrimenti si spie-

gherebbe l'aspetto 'nuovo' dell''Assunzione' di Vallombrosa e il trittico di Pavia) si chiudono dicendo:

'La conclusione pertanto, alla quale da tali argomenti siamo condotti, è questa, che in tale tempo appunto della sua vita il Perugino entrò in un nuovo periodo della sua vita artistica. Come la matrona della leggenda, egli s'immerse nella *fons juventutis*, alla quale Raffaello parve invitarlo; e ne uscì rinvigorito e giovane. Né con ciò diciam noi che egli avesse a questo punto già cominciato ad invecchiare; poiché anzi il suo vigore artistico era stato accresciuto dalla scuola dei pittori fiorentini. La sua potenza come compositore, e la sua lunga esperienza come artista, lo avevan reso atto a spiegare viemaggiormente le doti riunite del disegno e del colorito di pari con l'abilità incomparabile nell'uso dei colori. Ma l'intonazione era in lui troppo bassa; l'armonia, per quanto pura, troppo pesante: il suo occhio, lungamente avvezzo ai colori olivastri più che ai chiari, non aveva il raggio brillante di Raffaello. Ora, verso la fine del secolo, i suoi lavori acquistarono inaspettatamente gentilezza di sentimento, candore di espressione, il suo disegno, pur non perdendo in forza, crebbe notevolmente in grazia. Il suo colorito acquistò bellezza ed insolito splendore ed una dolcezza meravigliosa nel fondere le tinte: il fanciullo che era venuto a lui come scolaro, erasi avviticchiato al cuore del maestro, ed avevagli infuso quasi una parte del suo sentimento. Né il progresso di questo mirabile cambiamento fu subitaneo o premeditato, ma anzi costante e quasi impercettibile. Dal quadro d'altare di Fano all'Ascensione di Lione, dalla Madonna di San Pietro Martire alla Madonna di Senigallia, alla Assunzione di Vallombrosa ed alla Vergine della Certosa, questa continua trasformazione si manifesta via via, e Raffaello è lo spirito tutelare che la vigila, come il buon genio dei racconti delle fate'.

Con queste sapienti, misurate parole il Cavalcaselle ammette, se non ancora la collaborazione, almeno la cogente 'presenza' di Raffaello accanto al Perugino almeno dal tempo del quadro di Fano, soprattutto della mirabile predella ove la qualità è la stessa delle parti più elevate del Cambio a Perugia. E da questo punto ci si può muovere.

Ci troviamo al principio del '97, quando Raffaello, vantato come fanciullo-prodigio, ha quattordici anni. Non c'è dunque da maravigliarsi. C'è semmai da riflettere quali pensieri andasse rivolgendo il Perugino in questi anni lavorando

tra Perugia e Firenze, dove è probabile abbia portato seco anche l'allievo adolescente.

Non è stata rilevata, ch'io sappia, una variazione importante. Il Perugino che nella prima metà del decennio, e, del resto, ancora a Fano e a Sinigallia fondava le composizioni su pianta prospettico-architettonica — si pensi al Trittico Albani (1491), alla 'Pietà' di Firenze (c. 1493), alla 'Madonna e Santi' di San Domenico di Fiesole (1493), alla 'Madonna e Santi' di Vienna (1493), alla pala di Cremona (1494), alla 'Visione di San Bernardo' già in Santo Spirito (c. 1490-1494), o, anche dove non intervenga architettura, alla struttura complessa del 'Cristo nell'orto' (c. 1493) e della 'Pietà' del '95 — si volge ad un tratto, dal '96 all'incirca, ad effetti di semplice 'presentazione' delle figure lievemente e classicamente ancheggiate su un solo piano di posa e su semplificanti campiture di celo e di paese. Tale l'effetto del grande affresco di Santa Maria Maddalena de' Pazzi; in gran parte dello stesso altare di Lione (già in San Pietro e Perugia), e, in tutto e per tutto, della pala della Certosa di Pavia (Londra) e di quelle di Vallombrosa e di Bologna.

Più d'ogni altra, esemplare in questo senso è forse la pala di Vallombrosa dove la superficie è distinta planimetricamente in tre zone, quella dei quattro santi a terra, e, salendo, quella della Vergine assunta entro la mandorla; più su ancora il Padre Eterno entro il cerchione dell'empireo.

Non v'è dubbio che mentre il sistema (che così purtroppo può chiamarsi) sembra indicare un intensificarsi dei valori di simmetria ritmica bilaterale, e cioè una tendenza classicistica, le figure sembrino 'applicate' sul fondo quasi anodino — una parca linea di orizzonte e pochi straterelli di nubi servono a sorreggere i vari piani — a guisa di rilievo colorato. E dal rilievo colorato infatti esse sembrano indurre anche le particolarità e quasi persino le comodità tecniche. Le conoscevamo per esempio nelle composizioni, messe insieme a pezzi di colori diversi, della bottega dei Robbia, di Andrea soprattutto; che era, a quegli anni, una cultura già diffusa in quasi tutta Italia ma soprattutto in Umbria, dalla Verna a Perugia ad Urbino.

Ecco dunque un problema non ancora avvisato, ma che potrà ricercarsi più attentamente. Qui basti averlo accennato, riflettendo di che importanza dovettero essere le conversazioni 'robbiane' tra il maestro e lo scolaro; questi, più dell'anziano, in grado di risalire per li rami fino alla grande

fonte di Luca, che, nel Quattrocento toscano è il creatore di una classica naturalezza senza retorica quale solo Raffaello saprà rievocare nelle sue Madonne fiorentine, da quella Connestabile a quella del Granduca, alla 'piccola' Madonna Cowper.

Ma, senza anticipare, ritorniamo alla mirabile predella di Fano /*tavola* 6 *a*/ dove la 'presenza' di Raffaello adolescente è quasi un'emulsione poetica sui manichini ancheggianti del Perugino. Proprio nel pannello più squisito, quello della 'Natività della Vergine' non mi sembra insignificante il fatto che la figura della levatrice, dove è la bellezza semplice di una stele attica, nel suo profilo si dimostri legatissima a quella 'Madonna' di Casa Santi a Urbino per la quale è tempo di ritornare alla tradizione che vi riconosceva il primissimo esperimento del fanciullo geniale /*tavola* 6 *b*/ prima che il Cavalcaselle la giudicasse opera del padre, Giovanni Santi, in atto di ritrarre il figlio addormentato sul seno materno; ch'era una escogitazione troppo teneramente romantica e casalinga.

Sebbene guastissima, la composizione rivela un'unità ritmica anch'essa discendente dalla plastica toscana della prima metà del secolo, e, nelle parti più conservate, come il libro scritto e la testa della Vergine, un'intelligenza diretta dei segreti luminosi di Piero della Francesca, quale mai Giovanni Santi seppe darci, ma che Raffaello ragazzo si sforzò certo di intendere, come il più alto precedente del luogo.

Di questi ricordi di Piero, Raffaello adolescente diede del resto anche un'altra prova e ben più importante poco dopo, quando già era venuto a conoscere direttamente il Perugino, e cioè nell'ultimo quinquennio del secolo.

Come è noto, nell'anno 1500, a soli diciassette anni, Raffaello riceve già una commissione in proprio per la pala di San Nicola da Tolentino, a Citta di Castello; e questo è bene il segno di una perizia attestata, bisogna crederlo, da lavori anche più precoci.

Fra di essi il primo giunto fino a noi è lo stendardo a due facce per i confratelli della Carità di Città di Castello, provenuto dall'Ospedale della Misericordia nella locale pinacoteca dove reca il numero 23.

Sebbene la restituzione di quest'opera al giovine maestro (verificatasi nel 1922) sia già stata dichiarata a stampa nel 1927 (*Piero della Francesca*, p. 112) e, su quella vecchia traccia, persino ripetuta, in presenza del dipinto, in una mostra per

verità poco seria, quella della 'Casa Italiana nei secoli' a Firenze in Palazzo Strozzi (1948), l'opera non reca altra bibliografia recente.

Quanto all'antica, il Mancini nell'*Istruzione per Città di Castello* del 1832 (p. 247-48), la indicava come cosa di scuola peruginesca; nel 1872 l'*Indice-Guida dell'Umbria* (p. 56) del Guardabassi la riferiva interrogativamente al tifernate Francesco da Castello; un'ipotesi che il Catalogo più recente della Pinacoteca rende anche più generica con la formula di 'Scuola Umbra del Secolo XVI'.

L'opera, come ho detto, dipinta su due facce, reca sull'una il 'Crocefisso fra Maria e Giovanni' su sfondo di paese stretto sul dinnanzi tra due quinte di rocce impervie; sull'altra la 'Madonna coi confratelli della Misericordia'.

Che entrambe le composizioni appartengano agli ultimi anni del Quattrocento non mi pare revocabile; il Crocefisso /*tavola* 7/ è, per esempio, in rapporto stretto con quello del Perugino nella pala da San Gerolamo delle Poverine a Firenze, databile poco dopo l'affresco di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, cioè intorno al '97; ma, al confronto, l'opera, pur desumendone, collima qua e là con elementi di cultura anche più antica, che, nella testa del San Giovanni Evangelista, non tardano a dichiararsi di estrazione urbinate; e addirittura primeggiano nella 'Madonna della Misericordia', sull'altra faccia dello stendardo.

Per soffermarsi ancora un istante sulla Crocefissione, l'osservatore tenga d'occhio i gravi guasti, soprattutto nella zona bassa del dipinto e in quasi tutta la figura della Vergine; ma rilevi quanto più, da ciò per l'appunto, divenga sorprendente la resistenza della qualità nell'opera, come idea prima: il ritaglio delle quinte di roccia che scendono precipiti ad unirsi alle due figure dolenti — come era frequente nella cerchia del padre —, in confronto alla distanza dello sfondo remoto, mediato soltanto dal cavillare degli alberelli esilissimi sulla stesura di un celo che con la sua chiarezza di lastra affocata tende a surrogare appena il vecchio fondo d'oro. E quando si venga ad isolare la testa del San Giovanni /*tavola* 8/, l'ovoide della struttura, lo sfrangiarsi dei capelli sul celo, l'intrisione dell'impasto, la delicatezza degli ornati non sembreranno già da confondersi con l'anonimato umbro, fosse pure quello raffaellesco...

Quanto alla 'Madonna della Misericordia', sull'altra faccia /*tavole* 9 *e* 10/, essa illustra la situazione mentale di 'un peruginesco di estrazione urbinate', con un'illuminazione,

quale, di più smagliante, non si poteva attendersi. A me pare che soltanto un urbinate di genio saliente potesse provarsi nella rievocazione (difficile dopo cinquant'anni!) del grande originale di Piero a San Sepolcro (ch'era a soli ventidue chilometri di distanza). Ma non vorrei neppure servirmi dell'analogia, soltanto apparente, dei disegni michelangioleschi da Giotto o da Masaccio. Qui mi pare sia qualcosa di più; un consenso più profondo con la fonte; una meditazione più vera; non un esercizio soltanto. La regina nilotica di Piero si va scortecciando come un idolo popolare in legno dolce, il manto, aprendosi, sovrasta come una cupola semplicetta, come un modellino di Bramante giovane, sull'orizzonte teso, lontano, ammiccante per cenni di vita secondo una poetica quasi fiamminga, quasi vaneyckiana: un altro elemento domestico alla cultura urbinate.

Quanto ai ritratti della confraternita, anch'essi legatissimi all'archetipo di San Sepolcro, gli uomini, a sinistra, sono troppo imbrattati per consentire una lettura corrente, ma nel gruppo delle donne, almeno le due giovani consorelle sono ancora schiette e ci incantano come ritratti di una prima giovanezza che un coetaneo dotato è in istato di esprimere meglio di chi si voglia. Le mani sono già quelle a fuso, temperate, che rivedremo nei ritratti giovanili dell'artista; e l'orecchio a imboccatura stretta e profonda è il medesimo della Madonna di Casa Santi, dipinto poco prima.

Qui dunque avremmo sorpreso Raffaello adolescente, dopo una visita a San Sepolcro (ch'era passaggio obbligato sulla strada da Urbino a Città di Castello), e in grado di esprimersi per se stesso prima ancora di farsi famulo sempre più devoto del Perugino; come fu per parecchi anni, salvo le soste in cui gli riuscisse di meditare più privatamente. Ed è qui, per l'appunto, la delicata alternativa che ha reso tanto difficile la lettura coerente e seguita del giovane artista almeno fino alla pala Ansidei; od anzi l'ha addirittura sconvolta, nel corso recente della critica.

Una volta ammessa la fondatezza dell'ipotesi del Cavalcaselle che l'urbinate cominciasse a frequentare lo studio del Perugino verso il 1495, è d'obbligo immaginare che fino al 1504-5 codesta frequenza alternasse con viaggi ripetuti sulla dorsale appenninica, forse facilitati dai rapporti del Perugino nel 1497-98 con Fano e Sinigallia. La strada salendo da Perugia aveva soste naturali a Città di Castello, dove Raffaello si procacciò le prime commissioni; a San Sepolcro dove poteva riguardarsi il grande patriarca Piero; prima

1 - Liberale da Verona: 'Crocefissione' *collez. privata*

2 a - *Gerolamo da Cremona: 'Assunta'* *Siena, Duomo*

2 b - *Gerolamo da Cremona: 'Gesù appare agli apostoli' (su disegno di Liberale)* *Siena, Duomo*

3 - Liberale da Verona: `Il Cristo della moneta` *Siena, Duomo*

4 - Liberale da Verona: 'Il Redentore' (particolare) *Viterbo, Duomo*

5 - Liberale da Verona: 'Pietà' *già a Parigi, coll. Duc de Trévise*

6 a - *Raffaello e Perugino: 'Natività della Vergine'*
(particolare) *Fano, S. Maria Nuova*

6 b - *Raffaello:*
'Madonna e Bambino' *Urbino, casa di Raffaello*

7 - Raffaello: 'Crocefisso tra Maria e Giovanni' *Città di Castello, Pinacoteca*

8 - Raffaello: 'S. Gio. Evangelista' (particolare) *Città di Castello, Pinacoteca*

9 - *Raffaello: 'Madonna di Misericordia'* *Città di Castello, Pinacoteca*

10 - Raffaello: 'Madonna di Misericordia' (particolare) *Città di Castello, Pinacoteca*

11 - Raffaello: un 'Evangelista tra due Santi' *Philadelphia, coll. Johnson*

12 - Raffaello: la 'Resurrezione' Kinnaird *San Paolo del Brasile, Museo*

13 a, b - *Raffaello: disegni per la 'Resurrezione'*

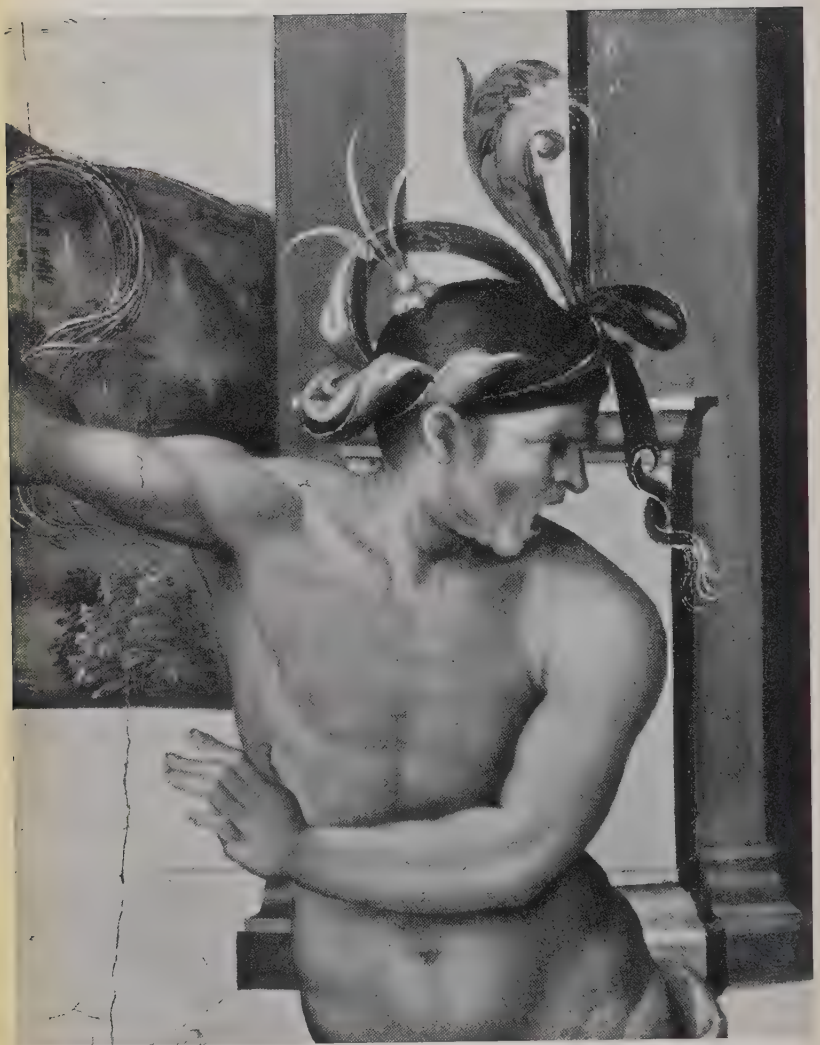
Oxford, Ashmolean Museum

14 - Raffaello: 'Resurrezione' Kinnaird (particolare) *San Paolo, Museo*

15 - Raffaello: 'Resurrezione' Kinnaird (particolare) *San Paolo, Museo*

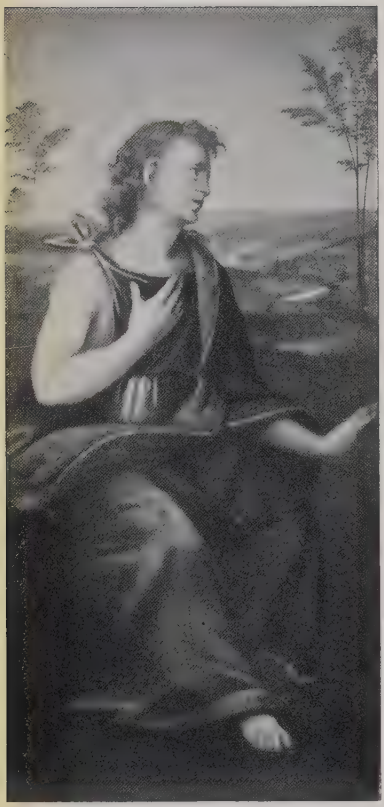
16 - Raffaello: 'Resurrezione' Kinnaird (particolare) *San Paolo, Museo*

17 - Raffaello: 'Predica del Battista' (per la pala 'Ansidei') *Bowood, Lord Lansdowne*



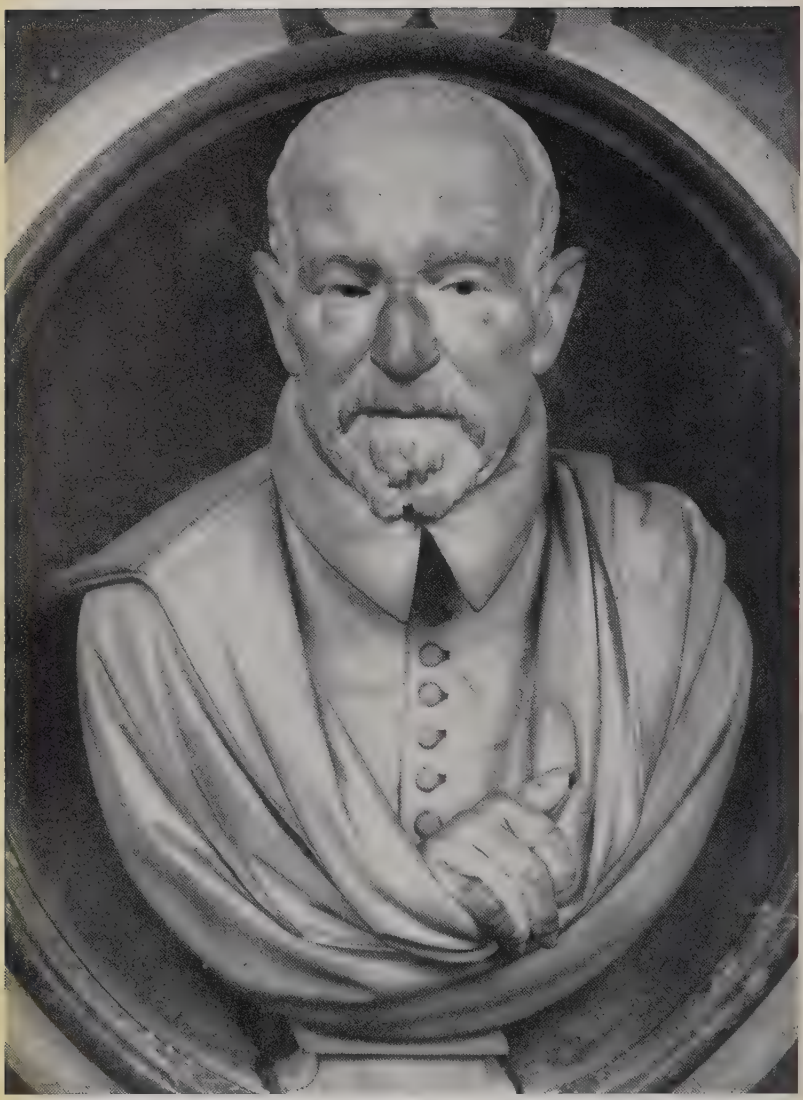
18 - Raffaello: particolare di una 'Flagellazione' *già a Richmond, racc. Cook*

19 - Raffaello: 'Madonna e Bambino' *Londra, racc. Northbrook*

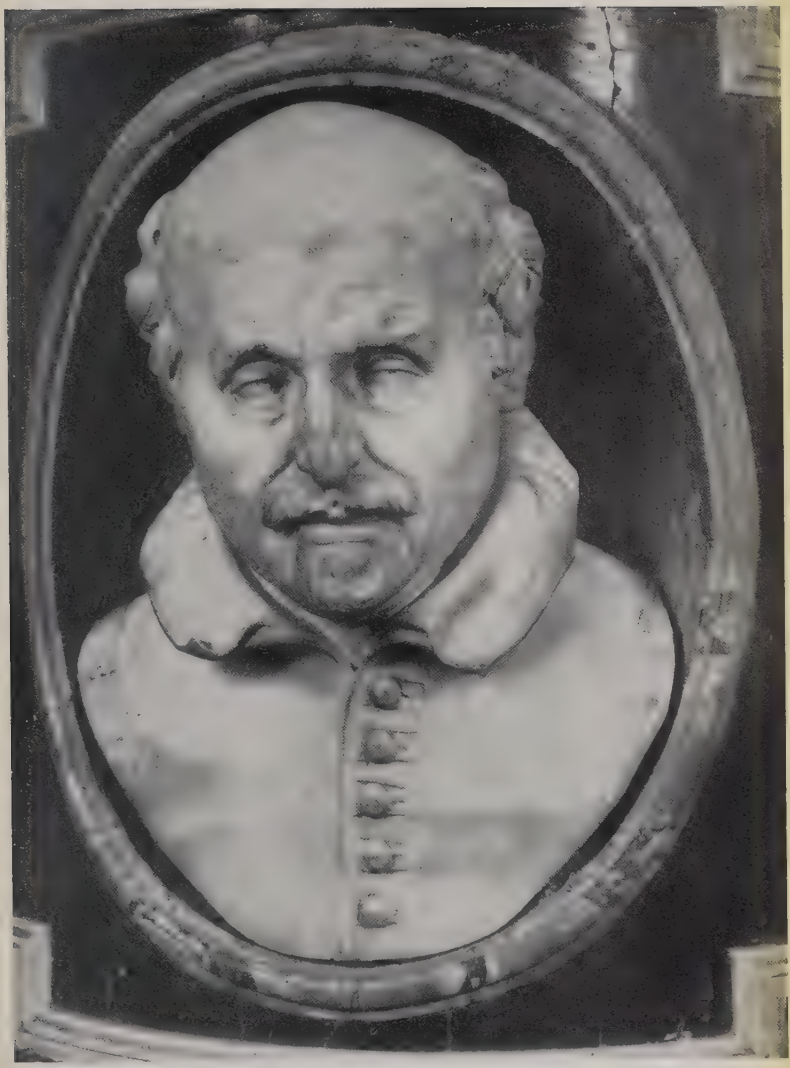


20 - Raffaello: 'San Giovanni e la Maddalena' *Bergamo, Galleria*

21 - Perugino e Raffaello: la Pala perugina del 1507 *Londra, National Gallery*



22 - G. L. Bernini: 'Ritratto di Gio. Vigevano' *Roma, S. Maria s. Minerva*



23 - Anonimo Berniniano: 'Busto di Aless. Valfrini' *Roma, S. Maria s. Minerva*

24 - G. Finelli: 'Ritratto di Egidio Orsini' *Roma, S. Maria dell'Anima*

di rientrare ad Urbino stessa ov'era la casa paterna e la grande cultura 'ducale'. S'è anche soggiunto non essere impossibile che già tra il 1495 e il 1500 Raffaello facesse col suo maestro un primo viaggio a Firenze verso il 1496-98; ed è curioso rammentare che in questi anni (è il Vasari a dircelo) il Perugino vi dipinge la pala dell'Ascensione', portata a spalle da Firenze a San Sepolcro per volontà e a spese del committente. Occasione di viaggi dunque non mancavano per allievi e sorveglianti.

Pare anche significativo che quando, nel 1500, a poco più di diciassette anni, Raffaello assume in proprio la pala tifernate del San Nicola da Tolentino, il suo 'partner' sia un urbinate già allievo del padre di Raffaello, Evangelista di Pian di Meleto. Caduta la ricostruzione venturiana di questo artista, l'unico modo lecito di chiarirlo è quello di ammetterne la presenza in gran parte di quanto resta della pala cui lo sappiamo associato. Ed è ciò che avrebbe dovuto fare il Fischel, ove non si fosse lasciato trasportare dall'entusiasmo della riscoperta; giacché se la partecipazione di Raffaello può ammettersi per il frammento dell'angelo, ora a Brescia, la qualità deteriore dei frammenti di Napoli non può addebitarsi che alla presenza di Evangelista, documentato collaboratore dell'opera.

La quale fu certamente ideata per intero da Raffaello in fase 'editoriale peruginesca' come dimostra l'ammirevole disegno di Lilla; ma dove tuttavia il tramato delicatissimo riconferma già la conoscenza diretta dell'ambiente fiorentino al limite fra i due secoli, Leonardo, Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo soprattutto, la cui grande cultura almeno e, appunto perché cultura, tanto stimolante avvio non a Raffaello soltanto, ma anche a grandi artisti dell'Italia padana da Bramantino a Gaudenzio, gli storici, persino se fiorentini, ancora tardano a rinverdire di fronde.

Ma lasciamo i lamenti e torniamo a Raffaello e al suo vagante curricolo negli anni a cavallo fra il '4 e il '500.

Già qualcuno mi avrà tacitamente ripreso in cuor suo, per non aver detto nulla dell'altro stendardo di Città di Castello, che si data del 1499, come ex voto per la peste di quell'anno. Ma un 'ex voto' può facilmente tardare, e perciò la datazione è troppo corriva. Lasciamo pure nel silenzio la ingiusta opposizione del Morelli e del Frizzoni al riferimento dell'opera a Raffaello. Ma, una volta accettatolo, sarà lecito osservare che, pure servendosi di quinte rocciose di tradizione urbinate, come nello stendardello più

antico di Città di Castello, l'opera, specialmente nella figura di Adamo e nei due angeli volanti, dimostra una maturità 'attica' che difficilmente può essere anteriore alla Crocefissione Mond (1503) e rinforza anzi gli accordi con la cultura fiorentina del Frate.

Nel tempo in cui Raffaello appartiene di massima alla 'editoriale' umbra e che dura almeno fino alla pala Ansidei, occorre dunque, come si è proposto, sceverare i momenti in cui egli riesca a produrre più liberamente, avviandosi verso la purità 'ideale' della 'maniera moderna' che andrà poi realizzando nel rapido cursus degli anni fiorentini.

Qui sta, insomma, tutta la ragione necessaria per respingere la insistente deviazione di una critica che ha ardito datare solidalmente intorno al 1500 quei capolavori di ingenuità, ma perfettamente 'classica', che si chiamano la 'Madonna Connestabile', il 'Sogno del Cavaliere' e le 'Tre Grazie' di Chantilly, il 'San Giorgio' e il 'San Michele' del Louvre e quello di Leningrado; tutte opere che assieme col 'Redentore' di Brescia e con la 'Madonna' Northbrook, fermamente restituibile all'artista, dichiarano variamente l'intenso e seguito rapporto con la cultura moderna e leonardesca di Firenze, e cioè ormai il tempo fiorentino dell'artista.

Ben diversa e più aspra fu la via che Raffaello percorse dal tempo della pala di San Nicola; verso il 1501-02 non mancò per esempio, pur sul fondo peruginesco, anche una lieve collusione con gli ideali brillanti e ornativi del Pintoricchio; come risulta ad evidenza proprio dalla 'Resurrezione' Kinnaird e anche da una palettina con un 'Evangelista in cattedra fiancheggiato da altri due Santi in piedi' che nella collezione Johnson a Philadelphia reca addirittura il nome stesso del Pintoricchio.

Anche senza divergere, a questo punto, sulla questione già ventilata della partecipazione di Raffaello alle idee per la Libreria Piccolomini, noto che essa non può che sorreggere la datazione qui proposta dei due nuovi dipinti.

La tavoletta Johnson (cm. 31 × 41) */tavola* 11/ mostra il giovine artista in atto di esercitarsi nel piccolo formato, evocando ancora patrie memorie melozzesche (la figura dell'Evangelista) e cercando — sulla traccia del Pintoricchio — fino a che punto possa spingersi la convenienza dei particolari ornativi, nella tenda di fondo ove il disegno ad intrecci cruciati smaglia fra luce e ombra, nella greca della pedana, nella legatura a borchie del libro sacro. Lo stesso impegno ornamentale applicato ai riccioli sbalzati dei santi li unge di

luce metallica come quelli dell'"angelo' di Brescia nella pala, appena compiuta, di San Nicola da Tolentino. E da tutto il quadretto emerge una grandezza cauta e delicata che è di Raffaello giovane, quand'è solo nelle sue esperienze.

La 'Resurrezione' Kinnaird /*tavola* 12/, da cui prese spunto questo breve discorso, s'inserisce allo stesso momento di quella ricerca personale. Il formato stesso della tavola, così ridotto (cm. 52 × 44) sembra 'sperimentale', privato.

Inutile ripetere in esteso la storia dell'opera, riconosciuta dal Bode verso l'80 e che il Cavalcaselle, non avendola vista, citò, sospensivamente, in nota. La ripresa critica della questione continuò soltanto nel 1927 quando il Regteren van Altena si avvide come i due bellissimi disegni di Oxford /*tavola* 13 *a*, *b*/ che la critica (salvo la ingiusta ripulsa del Morelli) aveva sempre considerato come prova dell'ampia collaborazione di Raffaello alla 'Resurrezione' ordinata al Perugino nel 1499 per San Francesco del Convento a Perugia, oggi nella Galleria Vaticana, e che di solito si ritiene compiuta intorno al 1501, fossero invece in rapporto preciso con alcune parti della paletta Kinnaird. Cade così quasi nel nulla il problema della collaborazione al dipinto vaticano, e si apre quello, non troppo difficile, dell'affascinante dipinto, oggi nel Museo di San Paolo.

In esso, si noti, quei disegni innegabilmente 'peruginesch' vengono da Raffaello trasposti in un fare brillante e ornativo 'pintoricchiesco' che è lo stesso tentato, pur nell'argomento più calmo, nella tavoletta Johnson. Il manto del Cristo ha le stesse pieghe pesantemente prismatiche di quelle dell'Evangelista seduto; i capelli hanno gli stessi riccioli annodati e untuosi; mentre la Maddalena che apre il gruppo delle Marie mentre si avvicinano al Sepolcro ripete strettamente il tipo e l'inclinazione del frammento napoletano della pala di San Nicola da Tolentino (1500) con la Vergine in atto di incoronare il Santo.

Tutto, del resto, dagli angeli volanti a fiancheggiare il Cristo, ai soldati dai copricapo e dalle armature bizzarri e filettati /*tavole* 14, 15/, alla forma ornatissima (ma come eletta!) del sarcofago, agli alberi graniti di chicchi luminosi, ai cespuglietti brillanti del primo piano con il divertimento 'neogotico' del serpe e della chiocciola, è percorso da divagazioni tecniche 'alla Pintoricchio'. Non ne mancano neppur nella figura rimasta più fedele al disegno, quella del soldato balzato in piedi come per allarme e di così indicibile baldanzosa giovinezza /*tavola* 16/.

Ma tutto il quadro è giovine nella freschezza del suo mattino; persino ingenuo in quel tentativo (a suo modo simbolico) del sole che, anch'esso, 'risorge' dietro il colle proprio accanto ai piedi del Cristo.

Questo lieve intermezzo pintoricchiesco che tante ragioni ci spingono a collocare tra il 1501-02 e che può bene includere anche il 'San Sebastiano' di Bergamo, non sembra tuttavia interrompere ma soltanto arieggiare la cultura dell'"editoriale peruginesca' cui Raffaello resta fedele ancora per qualche anno; e per cagioni che, qualche volta, han l'aspetto pesante di cose pratiche, di strettoie imposte.

Quale altra spiegazione dare della divergenza, pure in quasi certa contemporaneità, tra la 'Crocefissione' Gavari (National Gallery di Londra, Legato Mond) e la 'Coronazione' Vaticana?

Nella 'Crocefissione' di Londra, almeno nella parte superiore col Crocefisso e i due angeli volanti, è la stessa qualità grecizzante, in rapporto col Frate, che già si è vista nello Stendardo della Peste a Città di Castello (e che ci ha condotto a inoltrare quell'opera nel tempo); soltanto le quattro figure in basso appartengono, sebbene più personalmente accarezzate, all'"editoriale peruginesca'. Ma la 'Coronazione' Vaticana a quell'"editoriale' appartiene quasi per intero con la sua partizione robbiesca in due piani, e con la predella che procede di poco, seppure, oltre la delicata calibratura della predella di Fano. Ben diversamente nella predella Mond con storie di San Gerolamo (coll. Cook e Museo di Lisbona), la volante scioltezza della narrazione non manca di intelligenti allusioni a Leonardo, alla sua ineffabile fluida mobilità.

Sicché, grande sarebbe la tentazione di pensare che la 'Incoronazione' Vaticana sia da respingere alquanto più addietro; ma preferiamo restarcene alla soluzione 'pratica' che nella 'Incoronazione' può fingere in Raffaello un vecchio e saputo peruginesco.

Lasciate invece l'artista a se stesso, e vedetelo nello 'Sposalizio' di Brera, anch'esso dipinto per Città di Castello; una città che palesemente l'ispirava. Qui semmai è il 'primo della classe' peruginesca che fa stupire il maestro, così va lontano, pur senza tradir le regole. Antico e nuovo, spazio lontano e pur misurato, e carezza vicina della forma; (e come vi si calmano le ultime petulanze dei copricapo pintoricchieschi!).

Seguono come opere principali e già tangenti in qualche

modo il primo tempo fiorentino, le due grandi tavole, entrambe di collocazione perugina, per le Monache di Sant'Antonio (Metrop. Museum, Dono Morgan) e per San Fiorenzo ('Ansidei', Londra, Nat. Gallery). Ed anche qui, contro l'opinione corrente, è da credere che la Pala Ansidei sia stata pensata prima dell'altra. Ciò che Raffaello vi aggiunse sul tardi, al tempo della data iscritta che sembra essere 1506, è soltanto la morbidezza, la fusione, l''unione' moderna. Ma la struttura, a cominciar dal trono, memore dello 'studiolo' urbinate di Federigo da Montefeltro, e il San Niccolò dove l'artista affetta d'imitare il Sant'Ercolano della pala locale del Signorelli, e il fondo d'architettura che mira a serrare il vano scenico, e la Madonna di un tipo strettamente peruginesco come quello della primitiva Madonna Diotallevi, tutto sente dei primi anni.

Nella pala Morgan al contrario, anche se il centro della cattedra può essere stato pensato per tempo, la dilatazione del rapporto tra figure e spazio 'interminato' a tergo, i tipi stessi dei Santi e del Padre Eterno nella lunetta si spiegano soltanto con il fraseggiare fiorentino del Frate.

Lo stesso risultato dà il confronto delle due predelle. L'unico frammento superstite del gradino Ansidei e cioè la 'Predica del Battista' della Raccolta Lansdowne /*tavola* 17/ a stento sembra venire oltre la predella Mond; mentre tutti i pezzi della predella della pala di Sant'Antonio sono già pienamente fiorentini e leonardeschi se non vi mancano neppure degli accenni alle prime idee per il cartone di 'Anghiari'.

Che il ricordo di una delle 'grinte' di Anghiari /*tavola* 18/ punga persino in un quadro pure di aspetto umbro come la 'Flagellazione' che fu della raccolta Cook, dimostra quante volte Raffaello percorresse mentalmente i sentieri più reconditi delle due regioni dell'arte e tardasse a collimarli affatto.

Giunti al limite primo della fase fiorentina di Raffaello, so benissimo di aver lasciato fuori campo alcune opere — Madonne isolate e ritratti — che bisognerebbero di più ampia discussione. Ho già detto passando che la Madonna Connestabile non può essere del '500, ma almeno all'inizio del tempo fiorentino; eppure la si vede comunemente riprodotta prima della Madonna Diotallevi, che si può credere dipinta a più tornate, giacché la Madonna vi è più arcaica del Bimbo e soprattutto del San Giovannino che pare già avvicinarsi alle parti tarde della Pala delle Monache di

Sant'Antonio; e prima della Madonna coi due Santi a Berlino che invece appartiene al momento d'intermezzo pintoricchiesco e che, del resto, Raffaello riprese più tardi, verso il 1504-1505, nella variante già nella raccolta Grassi a Roma, poi in quella di Felix Warburg a New York, e che va del pari con le due 'Sante Maddalena e Caterina' della raccolta Contini-Bonacossi a Firenze (Kl. d. Kst., tav. 20), anch'esse all'inizio degli anni fiorentini.

Quanto ai ritratti: al triennio 1503-1505 sembrano toccare, nell'ordine, il ritratto Liechtenstein (giustamente indicato dal Filippini), quello di Hannover e quello di Galleria Borghese; ma non è qui luogo a discorrerne.

E si apre ormai la dimora fiorentina. Nei ritratti il curricolo è ora dal 'Della Rovere' ai ritratti Urbinati, alla 'Dama dell'unicorno' della Borghese, alla 'coppia Doni', alla 'Donna Gravida', alla 'Gentildonna' ora ad Urbino. Ma nelle altre opere? La preziosa misura fiamminga degli altaroli di Fra Bartolome e di Mariotto, si riflette nelle tavolette minuscole dove Raffaello, alla guisa di un giovane Giorgione dell'Italia centrale, tratta nuovi temi di idillio pagano e di novella cristiana: le 'Tre Grazie', il 'Sogno del Cavaliere', il dittico del San Michele e del San Giorgio; o, rimeditando sul classico senza retorica degli esemplari sublimi di Luca della Robbia, passa dalla 'Madonna Connestabile' a quella di Terranova, dalla Madonna Northbrook (spesso ingiustamente tenuta in forse) /*tavola* 19/ a quella Esterhazy, da quella del Granduca alla 'piccola' Cowper, e via via alla 'Madonna d'Orléans', alla 'Madonna del Prato' (1506), a quella del Cardellino. Con la 'Belle Jardinière', e la 'Santa Caterina' di Londra; con la 'Madonna del Baldacchino' e con l'affresco di San Severo a Perugia siamo già quasi al termine del tempo ascendente fiorentino; e vi siamo del pari con la 'Madonna Tempi' spesso posta nel 1505, e, invece, se dico bene, stralciata dai primi pensieri di Fra Bartolommeo per l''Apparizione a San Bernardo' iniziatasi nel 1507.

Come si vede, il discorso, anche in un semplice tracciato, è ben più complesso di quel che suoni nella critica abitudinaria. Soprattutto la serie dei rapporti con il Frate, con Mariotto, con Leonardo, con Michelangelo giovane non è stata enucleata come si doveva.

Basti per un esempio citare la vecchia attribuzione a Mariotto (dal Morelli al Berenson) per quelle due mirabili tavolette di Bergamo con 'San Giovanni e la Maddalena' /*tavola* 20/ — forse piccoli sporti di un Crocefisso in plastica —,

dove la sublime densità del paesaggio, con l'orizzonte teso alla fiamminga, e la dilatazione patetica delle figure dal profilo al tutto tondo è bene del Raffaello nei giorni della Madonna Tempi; poco innanzi il volo romano.

*

Eppure la vecchia 'editoriale peruginesca' ebbe — se non erro — ancora un ritorno di fiamma, persino nel 1507. Un documento perugino del giugno di quell'anno commette al Vannucci la pala della 'Madonna in trono fra San Gerolamo e San Francesco' /*tavola* 21, *particolare*/ oggi nella National Gallery di Londra col numero 1075. Nulla da dire sulla pianta peruginesca dell'opera, ma tutto è, invece, da dire sulla esecuzione che ne è pienamente raffaellesca, e, soprattutto a giudicar dal Bambino, proprio del Raffaello degli anni di Firenze. La constatazione è importante non solo per la dimostrazione che Raffaello fu a Perugia ancora in quell'anno (e già ce lo proponeva l'affresco di San Severo), ma per illuminare anche retrospettivamente, i modi con cui si svolse ed esercitò la presenza intermittente di Raffaello, 'angelica farfalla', accanto al Perugino per quasi un decennio. Chi ora risalga il decennio a ritroso si trova di nuovo a fronte la mirabile predella di Fano (1497) dove il còmpito di avvolgere, di accrescere di vita misteriosa i lenti e lustri manichini del maestro è già quello di cui si è qui tracciato, succintamente, il percorso.

ANTONIA NAVA CELLINI

AGGIUNTE ALLA RITRATTISTICA BERNINIANA E DELL'ALGARDI

Intrattengo da anni, per averli più volte ed in vari tempi esaminati con attenzione e schedati con cura, una certa dimestichezza con alcuni personaggi del Seicento, di cui restano le immagini scolpite nelle chiese di Roma. Esclusi quelli noti per il nome certo degli scultori, e gli altri pochi, utilmente pubblicati o citati dal Muñoz e dal Riccoboni, esiste di quelli d'autore anonimo un catalogo non esauriente, compilato dallo stesso Riccoboni nel libro sulla scultura a Roma [1]. Si potrebbe credere sufficiente la cernita, data l'uggiosità predominante nel repertorio: parecchi sono i busti eseguiti

da scalpellini, pochi altri ritratti di rappresentanza, quasi vorrei chiamarli 'di potenza', e molte le ceree effigi di tardo stampo ferratesco. Eppure — a parte che l'esame degli archivi di chiese e confraternite possa da un momento all'altro rivelare paternità ignorate dalle fonti e dalle guide, e sempre interessanti — alcuni di questi busti s'impongono per loro stessi, per la validità dello stile. Qualcheduno si può con certezza attribuire; altri, se anche non sono di sicura attribuzione, debbono comunque uscire dall'ombra, per l'importanza dei problemi che suscitano. Varie sculture e vari problemi; ma un primo gruppo per ora, mi sembra opportuno illustrare, relativo alla cerchia berniniana, al quale aggiungerò solo un busto, che è ad evidenza dell'Algardi.

Intanto, che significhi e quando vi sia ritratto di intento berniniano, a parte la questione delle ascendenze stilistiche e del Bernini ritrattista in pittura, è sempre cosa importante da chiarire caso per caso, nello studio della scultura del Seicento; e solo di passaggio, ma non senza scopo prepongo alla pubblicazione delle altre la recente mia fotografia di questo straordinario Giovanni Vigena, come scrive il Baldinucci, o meglio Vigevano, nella Chiesa di S. Maria sopra Minerva /*tavola* 22/. È l'opera già variamente discussa, che ora il Martinelli ha riesaminata, a ragione ponendola in un momento assai primitivo [2]; ma non è stata mai presentata in effigie col rilievo che merita, perché non ritenuta esemplare nel senso che a me invece sembra.

Gian Lorenzo giuoca col fondo scuro degli occhi cavi, ancora memore del padre, pone quella strana scalettatura nella barba, come già nel busto del Santoni e poi del Bellarmino, ed appare nell'impostare la figura semplice e quasi dimesso, come nei primi ritratti. È scultura, come sempre le sue, non solo abbracciata dall'ambiente luminoso, ma costruita con rigore dall'interno: la testa sin dal piccolo cranio, il corpo sotto il panneggio, sin dal tronco esile e costretto dalla vecchiaia. È quel che più conta, è immagine di immediata e quasi evocata presenza: una larva più viva del vero, vien voglia di dire parafrasando in un senso diverso le parole che il Baglione usa per il Caravaggio. Il Montoja non solo è similmente immediato, ma, anche se posteriore nel tempo, risponde a un momento analogo di ispirazione. Pure nel volto del Montoja sopra le ossa c'è solo la pelle increspata e pallida, e perfino una maggiore tristezza nelle guance affossate, coperte di squallida barba, nella bocca fortemente prominente, asimmetrica come per apoplessia. Qui la bocca,

sotto i baffi spioventi, s'indovina miserevole; ma come nel Montoja, in tanto decadimento uno spirito vivo, quasi aggressivo, si concentra proprio nella bocca e negli occhi appannati, e ancora indagatori. E la profondità del tono, simile nei due ritratti pur nella diversa caratterizzazione, è proprio in questo misterioso identificarsi di vivo spirito e di stanca e pietosa materia.

Chi ha attentamente letto e compreso alcune preziose notazioni del Baldinucci e dello Chantelou sul modo che il Bernini teneva nell'ispirarsi e nel procedere alla scultura, sa che nei ritratti cogliere l'affermarsi di una vita particolare, in un momentaneo stato d'animo, attraverso una materia sentita come animata ed internamente travagliata, era l'ossessione di Gian Lorenzo. Lo costringeva ad uscire da se stesso, per penetrare, spiandone i più vari atteggiamenti, nell'uomo che era la sua fonte d'ispirazione, con una abnegazione in cui la sua personalità sembrava quasi annullarsi; per poi tornare in se stesso, ricco di un mistero fatto suo, e, senza più bisogno né di modelli né di disegni né di pose, trasferirlo nel marmo in un modo che il Baldinucci dice diverso da qualsiasi tecnica, e che doveva sembrare magia evocatrice a coloro che assistevano all'operare dell'invasato scultore. Il sentimento di una vitalità che va colta in ogni forma ed in ogni momento nel suo individuarsi, di un soffio di animazione che tutto percorre e trasforma, fino a propagarsi all'aria e alla luce, è d'altronde la nota intima del Bernini non solo nei ritratti. Tutto, ed anche la materia delle cose investiva di un interno grido di vita; un sentimento quasi animistico (s'intende in tale significato poetico) può dirsi il senso più vero che sia celato nella metamorfosi della sua Dafne giovanile, e rimane la chiave per penetrare anche lo spirito delle opere tarde, che l'immersione in una luce più spettacolosa e il complicarsi con elementi architettonici e scenografici fa propriamente 'barocche'.

È sentimento questo inimitabile; ma dovunque sia l'intento di appropriarsi con simile disposizione di un'immagine umana per poi renderla con immediata e spregiudicata evidenza, e la forma sia non solo veduta nella instabile luce, ma anche organicamente sentita così che ne risulti profondo e pieno d'intimo calore il tono pittorico, come se la materia plastica s'intridesse di luce nella sua consistenza, certo si deve pensare ad un ritratto di intento berniniano. Nella chiesa di S. Maria sopra Minerva, il busto di Alessandro Valtrini /*tavola* 23/, cubiculario di Urbano VIII, che al Ric-

coboni parve molto vicino a Gian Lorenzo, è in realtà soltanto un busto di qualità notevole, ma non eccelsa [3]. La espressione è colta in un attimo intenso, profondo è lo sguardo, a cui la pupilla a rosetta dà un che di stanco e di insistente, il gusto pittorico e l'interna costruzione hanno una loro forza; ma v'è l'accentuazione di una verità troppo vicina in ogni lineamento e nei risalti della pelle e delle vene sotto una luce greve, priva dell'impareggiabile leggerezza di movimento che ha sempre la luce nelle opere di Gian Lorenzo; e grossolana e sommaria è la resa dell'abito e dei capelli e ciocche aggrumate, che ricordano Pietro Bernini. Il busto, se anche è anteriore alla morte del Valtrini, cioè al 1633, fu collocato nel sepolcro nel 1637: non è per ora attribuibile con precisione, ma è significativo perché testimonia un adeguarsi sincero al Bernini dei primi ritratti, con impari forze e con uno spirito di spietato verismo.

Cadere in simile verismo, o atteggiare e comporre con una istantaneità del tutto superficiale e artificiosa, ricordare perfino il manierismo, o intrecciare vari compromessi con l'Algardi, sono d'altronde deviazioni comuni ai berniniani. Ma quanto l'apporto del Bernini alla scultura del Seicento, e il suo modo di sentire il ritratto fossero cosa viva ed animatrice, lo dimostrano ampiamente gli allievi migliori: quelli proprio che emergono per la loro infedeltà, perché dai suggerimenti di Gian Lorenzo e da altri accostamenti hanno tratto espressioni di originalità indubbia, e che più non si devono umiliare con la qualifica livellatrice di berniniani; tra tutti notevoli il Bolgi e il Finelli. Del Bolgi sventuratissimo e troppo a lungo avvilito, ma ritrattista grande, mi riserbo uno studio particolare; del Finelli, già largamente apprezzato, mi sembra doveroso per ora pubblicare il ritratto di Egidio Orsini de Vivariis /*tavola* 24/, canonico di S. Pietro e datario di Urbano VIII, morto nel 1647 [4]. Varia è la carriera di questo scultore: ma, dopo l'alunnato presso il Naccherino, assimilato l'insegnamento del giovane Bernini, superata l'esperienza cortonesca, di cui ci testimoniano le fonti, e tornato di nuovo a contatto con l'ambiente napoletano, sempre egli ci appare se stesso. Il suo particolare tono nei ritratti, anche se v'entrino altri suggerimenti, che siano del Fanzago come ha ben detto il Bologna [5], e perfino, come io penso, di un pittore a volte a lui molto vicino, il Sustermans, è sempre una elaborazione personale della focosa vitalità berniniana; ma contenuta in una tradizionalità di positure un po' rigide e convenzionali, bene accette al-

l'etichetta spagnolesca delle corti di Napoli e di Firenze. Un senso di plastica insistita ed incisa, uno spirito acuto e a volte sarcastico nel cogliere gli atteggiamenti dell'umanità del suo tempo, nel fissare espressioni calcate nel caratteristico, improntano i suoi ritratti più belli e ne costituiscono l'interesse saliente. In tale senso s'adeguano all'indimenticabile Marchese di Torrecuso, esposto nella Mostra del Ritratto Storico Napoletano, anche altri busti magistrali: quelli ad esempio di Michelangelo Buonarroti il Giovane, pubblicato dal Muñoz [6], e di Virginia Bonanni, che guarda l'altare, agghindata e tetra, dalla sua tomba in S. Caterina da Siena a Magnanapoli. L'Orsini, così caratteristico nell'immediatezza del gesto da cerimoniale, è da porsi certo nel gruppo dei più rappresentativi, sebbene il modello qui abbia offerto minori possibilità all'estro dello scultore [7].

Non invero in una chiesa, ma nella sala dei Capitani nel palazzo dei Conservatori, adombrato dall'incombente vicinanza della statua di Carlo Barberini, è il busto di Virginio Cesarini */tavola* 27/, entro la nicchia sovrapposta alla epigrafe che nel 1624, l'anno stesso della morte, fu decretata dal primo Conservatore Lorenzo Altieri e composta dal Ciampoli [8]; epigrafe che doveva giustificare la presenza, tra le immagini dei capitani della Chiesa, di quella del giovane dottissimo e delicato poeta, che era stato meraviglia di tutta Italia e gloria della corte pontificia. Che il ritratto, anche se posto negli anni seguenti al 1624, sia stato tratto dal vivo e ispirato da un modello commovente ad una sensibilità di scultore particolarmente commossa, mi sembra lo dica chiaramente l'opera, certo da supporsi anteriore al 1624. Una umanità così elevata si rispecchia nel volto affilato, che la origine di così spirituale estenuazione si vorrebbe vedere in una malinconia del tutto poetica; invece un morbo procurato forse da studi logoranti, poi scongiurato invano e continuamente temuto, morbo di cui conosciamo le fasi, perché descritte con minuzia ossessiva in distici latini di antica eleganza, condusse alla morte questo giovane, a volte quasi leopardiano negli accenti della disperazione, a volte, nei componimenti in toscano, originale per un suo tono d'amara saggezza. 'Me dolor adsiduus vicino funere terret' [9]. Ma se gli occhi perduti in una strana fissità seguano un interno pensiero o si dilatino per il terrore della morte sempre presente, noi non siamo tratti a domandarcelo né per suggestione della biografia, per quanto essa sia suggestiva, né per pura divagazione, bensì perché c'è qui veramente tutto il destino

di un uomo in un ritratto. Ed è ritratto così acuto nell'intuizione di uno stato d'animo ed insieme così trasparente e profondo di pittoricismo, da non poter essere collocato che nella cerchia d'influenza che già negli anni giovanili irradiava il Bernini.

Vi appaiono però alcuni particolari valori: una forbita diligenza nel trattamento della pelliccia, un indugiarsi a incidere sottilmente i capelli e le sopracciglia, una esilità elegante nel ricavare la mirabile testa proprio al centro delle pieghe della mantella di ermellino gentilmente intagliate a spirale, e uno sfumato nei piani insieme morbido e cristallino. Sono valori ed accorgimenti tecnici che ci portano lontano da Gian Lorenzo e che possono persuadere ad una attribuzione, certo appoggiata a sole considerazioni di stile, al periodo giovanile di Francesco Duquesnoy. Il Duquesnoy era giunto a Roma sin dal 1619, ed era stato operoso in lavori d'avorio e di legno, prima che di marmo; ben presto era stato apprezzato alla corte di Urbano VIII; e la sua frequenza nel centro dei Fiamminghi presso la chiesa di S. Giuliano, chiamata anche ai Cesarini per la vicinanza con il palazzo dei Cesarini, potrebbe essere un lieve indizio e conforto a pensare probabile la commissione del ritratto. Quanto nella formazione del Duquesnoy sia stata importante l'influenza del giovane Gian Lorenzo, lo dimostrano le impostazioni e i ricordi berniniani delle opere anche posteriori. Ma suggestioni dal Bernini, e a volta a volta dall'antico, e da Tiziano e dal Poussin e dal Van Dyck erano assimilate da uno spirito il cui accento personale e saliente è sempre un accento di sensibilità intima e dolorosa: quella che domina appunto nel ritratto del Cesarini, insieme con i valori di sfumato, e con una condotta pittorica sottile che convive con elementi di pittoricismo berniniano, e che tradisce la primitiva educazione fiamminga e da scultore in avorio.

Altro problema pone il busto di Bernardino Naro, nella cappella Patrizi-Naro in Santa Maria Sopra Minerva /*tavola* 28/.

Bernardino Naro, marchese di Mompeo, inviato in gioventù da Urbano VIII con delicati compiti diplomatici a Luigi XIII ed al Richelieu, era stato poi eletto prefetto della cavalleria pontificia, o piuttosto capitano delle 'lance spezzate' di Urbano VIII, come ci dice il Moroni [10]. Aveva curato dopo il 1634, data di morte del fratello, cardinal Gregorio Naro, anch'egli influente nella corte pontificia, l'erezione della tomba di lui nella cappella di famiglia, su un progetto di sicura invenzione berniniana, con un ritratto a mezza

figura, di cui mi riserbo di occuparmi altra volta. Il suo ritratto risulta invece posto dal figlio Fabrizio, dopo la morte avvenuta nel 1671 ad ottantasei anni; ma presenta l'immagine di un uomo la cui età al massimo può cadere tra i cinquanta e i cinquantacinque anni o poco più: scolpito dunque circa il 1640 o poco oltre, ancor pontefice Urbano VIII, fu certo poi, secondo un uso assai comune in quel tempo, murato nella nicchia della cappella. Pur diminuito nell'effetto dalla goffa collocazione a filo della parete, mentre doveva fiorire in tutta la grandiosità dell'ampio panneggio sul peduccio, e pure avvilito per aver perduto i passaggi di tono e gli accenti luminosi che erano affidati all'ultima magistrale polimentatura, ci appare sempre eccezionalmente stupendo. Anche così come si trova, a chi entra nella umida e spesso oscura cappella dei Naro, impone d'improvviso la sua presenza; e al visitatore che poi, giovandosi della luce di una lampada, facesse guizzare la gran chioma arruffata e agitare le ombre nel cavo della nicchia, parrà trasecolare dinanzi a quest'immagine evocata dall'oltretomba /*tavola* 29/. I capelli così stranamente animati si richiamano a quelli dell'Anima dannata e del Nettuno Montalto e a quelli, affastellati e spioventi, del Baker, l'orecchio accartocciato di viva cartilagine altri ne rammenta, ad esempio quello di Carlo Barberini. Ed è costruita con sprezzatura potente l'impalcatura asimmetrica del volto beffardo e cordiale, segnato di solchi e di rughe come con lunghi colpi di pennello; e nella cappa le asole larghe e profonde delle pieghe sono scavate in modo da suscitare un arabesco di chiaroscuro, fantastico sì ma ancora organico e vero, come appare conveniente alla data. Che il Bernini in persona sia qui, come io credo, l'autore è ben arduo provare senza aiuto di fonti e di documenti, e nulla finora mi è stato dato di trovare nell'archivio dei Naro[11]. Ma chi volesse direttamente e senza pregiudizio esaminare il ritratto, difficilmente si sottrarrebbe alla profonda sua suggestione. Vedrebbe come d'incanto sparire quelle che, attraverso la fotografia, possono sembrare durezze nella resa dei folti mustacchi e della barba, aridità di superficie nel volto e nel panneggio; vedrebbe vibrare ancora ogni segno della stesura mirabile nel busto che ha perduto molto più che la finale velatura, quella che il Bernini era smanioso di preservare intatta sotto l'urna di cristallo. Forse allora converrebbe nel mio convincimento, attraverso i necessari confronti con gli allievi, anche i migliori, ma tanto diversi, e comunque incapaci di un raggiungimento così pienamente

berniniano; ferma restando la datazione certa e non tarda intorno al 1640.

Chiudo questa rassegna con una attribuzione assai meno impegnativa, piuttosto una pacifica aggiunta all'Algardi, corroborata dall'autorità del Baldinucci. Nella vita del Ferrata, nell'assegnargli la mezza figura di Gualtiero Gualtieri, così egli si esprime: 'All'Anima, Chiesa della nazione Tedesca, rimpetto al luogo, ove è un ritratto di mano dell'Algardi, è altresì di mano del Ferrata il ritratto di Monsignor Gualtieri' [12]. La notizia isolata e non riportata dal Baldinucci medesimo né da altri nella vita dell'Algardi, non è stata, che io sappia, finora notata ed accolta, benché risulti del tutto veritiera.

Nel 1688, la Cappella di S. Anna in S. Maria dell'Anima, com'è attestato in una piccola lapide, fu trasformata da un Pietro Aloisio Slusio, nipote del Card. Giovanni Gualtiero Slusio, e ridotta allo stato attuale per dare la conveniente sede 'in cornu evangelii' alla tomba del Cardinale zio morto nel 1687, col ritratto che a mio avviso va ascritto a Francesco Cavallini. In questo lavoro i due busti preesistenti furono costretti fianco a fianco nella parete di fronte, con gli sguardi convergenti tra loro, anziché all'altare a cui prima erano rivolti /*tavola* 30/. Il Baldinucci vide naturalmente la Cappella avanti questa sistemazione, quando il ritratto di Mons. Gualtiero Gualtieri, che è certo del Ferrata, guardava quello bellissimo di Giovanni Savenier /*tavole* 31 *e* 32/, morto nel 1638, che egli ricorda appunto come di mano dell'Algardi.

E a collocarlo tra i capolavori di questo scultore basterebbe, anche se mancasse qualsiasi indicazione, l'evidenza dello stile. È dell'Algardi il modellato morbido e vibrante, intriso di una luce così scopertamente emiliana, tipica la forma allungata ed elastica delle nobili, sensibili mani, che tante volte si compiacque di magistralmente rieseguire nelle varie sue opere. Lo si riconosce nel trattamento dei capelli, simile a quello nel busto del principe Pamphili, nei ritmi del florido panneggio, di eletto ellenismo quasi ancora di origine raffaellesca, composto in un modulo ovoidale; ed essenzialmente suo, e così lontano dal sentimento berniniano, è il sentimento di un'idealizzata e dolcemente pensosa umanità, espresso in una visione limpida e senza tormento.

NOTE

[1] A. Muñoz, *Alcuni ritratti a busto del Seicento romano*, in 'Dedalo' (1922-23), III, pagg. 671-694; A. Riccoboni, *Roma nell'arte* (Roma, 1942), pagg. 257-264, e passim.

[2] Vedi V. Martinelli, *Capolavori noti e ignoti del Bernini*, in '*Studi Romani*' (1955), pag. 36.

[3] A. Riccoboni, *op. cit.*, pagg. 258-259.

[4] Su Egidio Orsini de Vivariis vedi: J. Lohninger, *S. Maria dell'Anima* (Roma, 1909), pag. 126; Pastor, *Storia dei Papi* (Roma, ed. Desclée, 1943), XIII, pag. 265.

[5] *Mostra del Ritratto Storico Napoletano* (Napoli, 1954), pagg. 26-27; sui due ritratti del Finelli esposti alla Mostra, vedi a pagg. 25-27 le schede redatte da F. Bologna.

[6] A. Muñoz, *art. cit.*, pag. 685.

[7] Solo perché si tratta di sculture tombali non attribuite, aggiungo al catalogo del Finelli, per chiara concordanza di stile, i due putti che in S. Maria sopra Minerva reggono una ghirlanda sul sepolcro di Ottaviano Ubaldini della Gherardesca, capo delle guardie a cavallo di Gregorio XV e di Urbano VIII /*tavv.* 25, 26/. Che siano proprio quelli di cui parlano le fonti, come delle prime opere fatte in Roma dal Finelli per lo scalpellino Santi Ghetti, opere che Pietro Bernini e il figlio tanto apprezzarono da chiamare subito a collaborare con loro lo scultore, che era giunto da Napoli sin dal 1622, è cosa non improbabile. Un'iscrizione sul basamento dice che la tomba di Ottaviano fu curata, dopo la morte, dalla moglie Maria Isabella Accoramboni; ma, dato il tenore dell'iscrizione stessa, si può ritenere che la Accoramboni si fosse limitata a riadattare solo il ritratto musivo del consorte, opera di G. B. Calandra, ad un preesistente monumento degli Ubaldini, che comprendeva già i due putti. Comunque essi corrispondono appieno al periodo giovanile del Finelli: bambini di carne paffuta e gustosa, liberi da geometrizzazioni manieristiche, veri e diversi perfino nelle zazzarette, una incisa e filamentosa, di un trattamento tipico al nostro scultore.

[8] A. Borboni, *Delle Statue* (Roma, 1661), pagg. 305, 308-311.

[9] *Virginii Caesarini Carmina* (Roma, 1664): elegia dedicata a Fulvio Testi, pag. 58. Sul Cesarini vedi: Pastor, *op. cit.*, XIII, pagg. 264, 627, 903, 915, con bibliografia; A. Belloni, *Il Seicento* (Milano, 1929), pagg. 143-144, 547; N. Conigliani, *Virginio Cesarini* (Piacenza, 1925).

[10] Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* (Venezia, 1846), vol. 42, pag. 252; vedi anche Pastor, *op. cit.*, XIII, pagg. 283, 284, 286.

[11] L'Archivio dei Naro insieme con quello dei Patrizi è depositato nell'Archivio Vaticano, ma è assai mancante. Alla cortesia dei marchesi Patrizi debbo di aver potuto prendere visione dei ritratti in pittura di alcuni personaggi della loro famiglia, tra i quali uno rappresenta Bernardino Naro con il figlioletto Fabrizio; non vi sono altre testimonianze familiari o sono andate disperse nel ramo dei Naro. In quanto al silenzio delle fonti, bisogna ricordare almeno che lo stesso Baldinucci era cosciente di non aver redatto delle opere del Bernini un elenco esauriente; lo testimonia la stessa sua aggiunta a un certo punto del catalogo: 'Teste fino al num. di 15 in luoghi diversi'.

[12] F. Baldinucci, *Notizie de Professori del disegno, etc.* (Firenze, 1728), IV, pag. 521; l'indicazione del Baldinucci è anteriore alla prima edizione della sua opera, quindi al 1681. Sulla cappella di S. Anna vedi: J. Lohninger, *op. cit.*, pagg. 128-133.

'Il Maestro degli Ordini'.

Singolare, la storia critica degli affreschi nella volta del coro di San Francesco a Pisa che rappresentano, appaiati in tre vele, 'San Benedetto e San Basilio', 'Sant'Antonio e San Ludovico', 'San Domenico e Sant'Agostino' e, nella quarta, 'San Francesco tra Fede e Speranza' /*tavole* 33, 34/.

Dopo l'attestazione del Vasari che vi aveva trascritto persino l'autentica personale per mano di Taddeo Gaddi, anno 1342, essi durarono a lungo come opera del maestro fiorentino con la forza di opere quasi 'documentate', senza che alcuno si curasse dell'evidenza interna che le avrebbe subito negate come tali.

Dal Cavalcaselle al Venturi, dal Sirén al Van Marle, e cioè dal 1860 circa al 1924, i critici più in vista non esitarono ad accogliere la vecchia notizia. Ed è soltanto nel '27 ('Studies in Florentine Painting', p. 64, n. 4) che il Prof. Offner, pure accogliendo con approssimazione la data non posteriore al '42, rileva che quella volta non può esser di Taddeo e neppur fiorentina, anzi di un maestro sotto l'influenza combinata di Simone Martini e Pietro Lorenzetti. Senese, allora, ci aspetteremmo; ma invece, forse in forza dell'ubicazione, conclude l'Offner che si tratti 'verosimilmente, di un pisano'.

Pur dopo una rettifica così importante, il Berenson nei suoi cataloghi del 1932 (Oxford) e del 1936 (Milano), tenta di mettere in salvo, per Taddeo, almeno 'in gran parte', una delle vele (per vero non dissimile dal resto) col 'San Francesco in gloria tra la Fede e la Speranza', dicendo delle altre: 'ridipinte o di studio'. Due ipotesi di cui, cadendo subito la prima per la perfetta leggibilità degli affreschi, non resta in campo che la seconda, non troppo diversa da quella, anche più recente (1951) del Toesca: 'di uno scolaro di Taddeo che in parte differisce molto dalla maniera del maestro'.

Vero è che anche la seconda proposta del Berenson non regge lungamente all'esame, tutt'al più lasciando aperta la possibilità che l'artista, di educazione sostanzialmente senese, abbia potuto, al momento di doversi accompagnare ad un ciclo di Taddeo, indulgere a qualche tratto fiorentino nelle inquadrature marginali. Di più non è lecito concedere.

Chi ritorni ora al punto del solo specifico avanzamento

critico intervenuto nel problema, quello dell'Offner, conclu- *'Il Maestro degli Ordini'*
derà in breve che la soluzione in favore di un pisano non sembra affatto stringente. Vero, verissimo che la pittura pisana si alimentò per quasi tutto il secolo di idee senesi, ma vero anche che, a parte il Traini, che è di ben altro, personale aspetto, non si scorge in Pisa alcun maestro che possa avvicinarsi e neppure compararsi con le forme o con la qualità dell'artista della volta di San Francesco che, da quei suoi rari soggetti, potrà chiamarsi 'Maestro degli Ordini'. I più bei dipinti seneseggianti di Pisa, dal Maestro di San Torpè, all'autore dei bellissimi quattro 'Santi' del Museo (III, 31, 32, 34, 35) così intensamente memmiani; al pittore dei fatti di San Galgano (V, 19, 20, 23, 24), o a quello del 'Trionfo di San Tommaso' a Santa Caterina, sono seneseggianti al punto da doversi credere non già pisani, ma senesi addirittura; casi d'importazione insomma, come lo furono a Pisa, da Simone in poi (1320) e per tutto il secolo, 'Ugolino Lorenzetti', Barna, Luca di Tomè, Martino di Bartolommeo, Taddeo di Bartolo ed altri. E nessuno dei nati pisani può paragonarsi con essi, altro che come desunzione fabrile.

O, forse, c'è il caso di un'opera di ubicazione pisana che può reggere il confronto, tanto che almeno uno dei due frammenti superstiti, tacendo dell'altro, è stato onorato dal Berenson di un riferimento, insostenibile, al Traini; alludo alle due tavole con cimasa, di 'San Benedetto' e 'San Romualdo' (Museo, IV, 11 e 14). Ma sebbene uno studio più recente le abbia assegnate, come al solito, a un Pisano della fine del secolo (ciò che, anche a giudicare dalla sola carpenteria, è datazione che ritarda di quasi mezzo secolo sul vero), è chiaro che si tratta di opera legata proprio al gruppo senese che qui ci interessa, quello del 'Maestro degli Ordini'; il quale avrebbe dunque lasciato a Pisa, nell'abbazia di San Zenone, dietro Santa Caterina, anche un importante polittico di cui le due figure del Museo sono gli unici frammenti residui /*tavola* 35/.

Chi voglia darsi la pena di confrontare la vitalità quasi barocca di queste tonache camaldolesi, a falde lunghe, occhielli e abborsature, non potrà negare la forte somiglianza con le vesti abbondanti dei 'fondatori di ordini' che s'incontrano a volo (volo a vela, si sarebbe tentati di dire) nella volta del coro di San Francesco; pure tenendo presente che a San Francesco le figure sembrano desumere dai manierismi plastici di Lippo Memmi a San Gemignano; mentre nei due

'Il Maestro degli Ordini'

santi del polittico olivetano la viva ricerca fisionomica, sembra indicare una collusione più tarda con la nuova attenzione veridica di Giovanni da Milano.

Ma lasciando sospeso, per il momento, il problema, in ogni caso, senese, dei due Santi pisani, l'autore della volta di San Francesco, cioè il 'Maestro degli Ordini' può incontrarsi in casi anche più certi.

Un grande e bell'affresco, già in un locale annesso alla chiesa di San Francesco in San Miniato al Tedesco, è stato recentemente staccato a cura della Soprintendenza Pisana cui è giustamente riservato il privilegio della illustrazione.

La figurazione ridotta alla parte destra di una grande 'Maestà' murale, ci consente di ammirare non soltanto una ricca e ben connessa schieratura di coorti angeliche e di santi fra i principalissimi, ma anche la sorprendente intavolatura architettonica che la comprende, chiusa a destra dal finto aggetto di un pilastro ove una nicchia trilobata accoglie la figura di un 'Santus Ludovicus Rex' (devo la decifrazione della scritta corrosa alla gentilezza del dott. Mario Bucci); e seguitante in un finto incasso, retto nell'alto da una serie di mensoloni riccamente intagliati dove l'effetto di sottinsù della 'prospettiva' (uno dei pochi casi del Trecento per cui si possa usare appropriatamente la misteriosa parola) è reso con insolita acutezza; mentre altre sottigliezze dello stesso genere si leggono, con qualche errore, nel complicato, goticissimo tiburio che sormontava in origine il trono, ora non più visibile, della Vergine.

Giovi subito dire che un simile, eccezionale, esperimento prospettico sembra dedotto, piuttosto che da Siena, da Firenze e in particolare dal più grande prosecutore di Giotto in codesto campo 'spazioso', Taddeo Gaddi. L'affinità col problema risolto da Taddeo nella lunetta sulla porta della navata destra di Santa Croce /*tavola* 36/, citata dal Vasari nella vita del Gaddi, e attribuibile con verosimiglianza al 1335-40, non sembra lasciare dubbi in proposito.

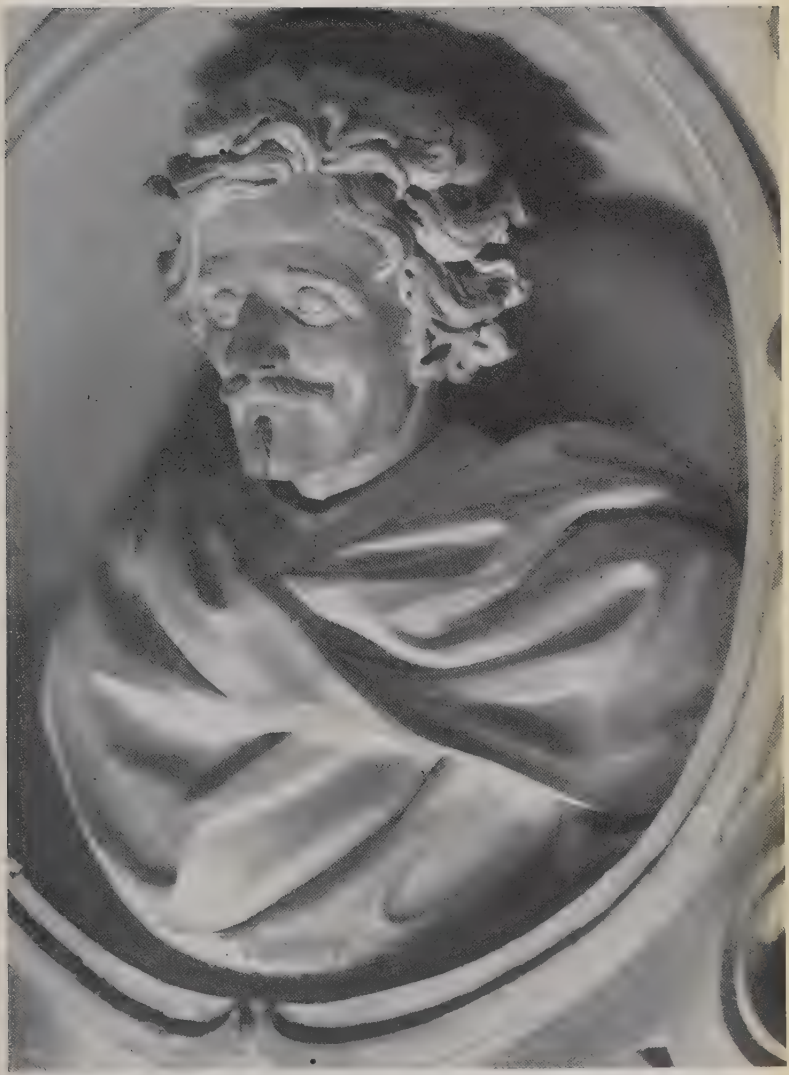
E poiché l'autore dell'affresco di San Miniato è evidentemente lo stesso che affrescò i fondatori degli ordini nella volta francescana di Pisa — lascio al lettore la serie dei palmari confronti — sarebbe dunque la seconda volta che l'ignoto senese si coglierebbe in rapporto con Taddeo: la prima, quasi materialmente, per contiguità e forse comunità di lavoro, a Pisa; la seconda culturalmente, in queste precise ricerche di spazio, a San Miniato. Ed è significativo che il secondo caso si verifichi giusto a mezza via sulla strada Pisa-Firenze;

25 - G. Finelli: Putti del Sepolcro Ubaldini *Roma, S. Maria s. Minerva*

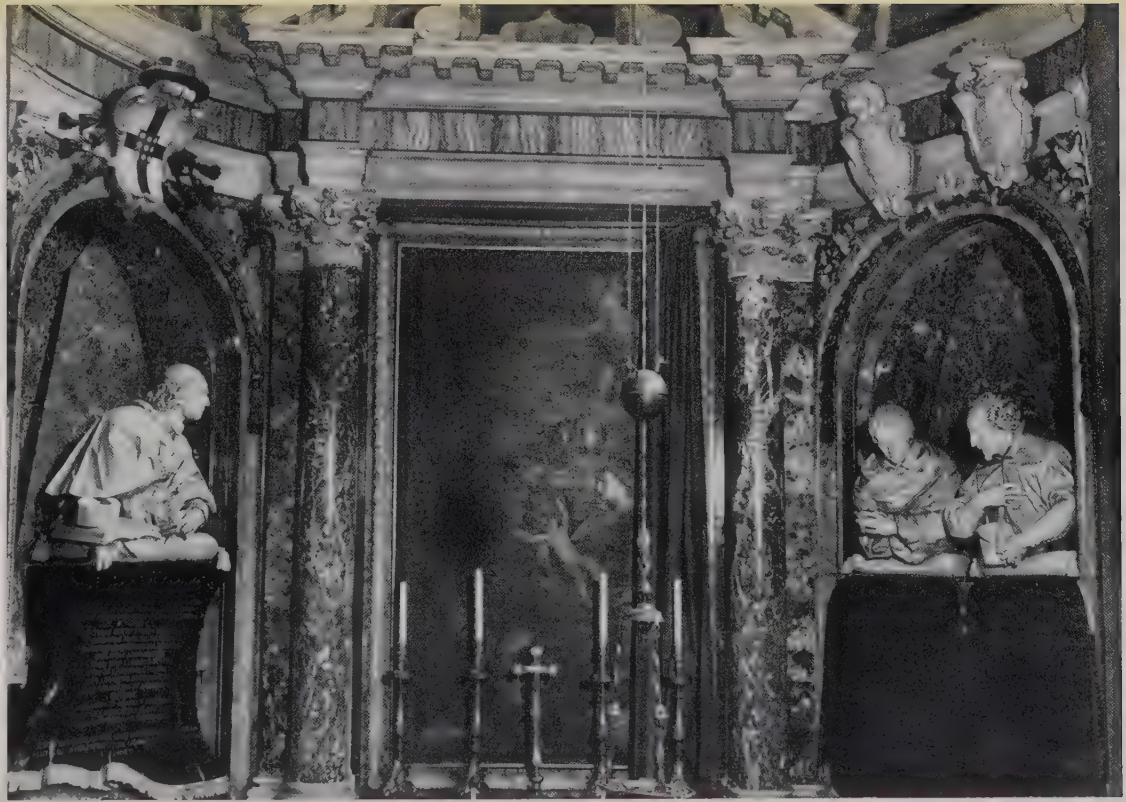
26 - G. Finelli: Putti del Sepolcro Ubaldini *Roma, S. Maria s. Minerva*

27 - F. Duquesnoy: 'Ritratto di Virginio Cesarini' *Roma, Palazzo dei Conservatori*

28 - G. L. Bernini: 'Ritratto di Bernardino Naro' *Roma, S. Maria s. Minerva*



29 - G. L. Bernini: 'Ritratto di Bernardino Naro' *Roma, S. Maria s. Minerva*



30 - E. Ferrata e F. Algardi: 'Ritratti di Mons. Gualtieri e Gio. Savenier' *Roma, S. Maria dell'Anima*

31 - F. Algardi: 'Ritratto di Gio. Savenier' *Roma, S. Maria dell'Anima*

32 - F. Algardi: 'Ritratto di Gio. Savenier' *Roma, S. Maria dell'Anima*

33 - 'Maestro degli Ordini': 'San Benedetto e San Basilio' *Pisa, San Francesco*

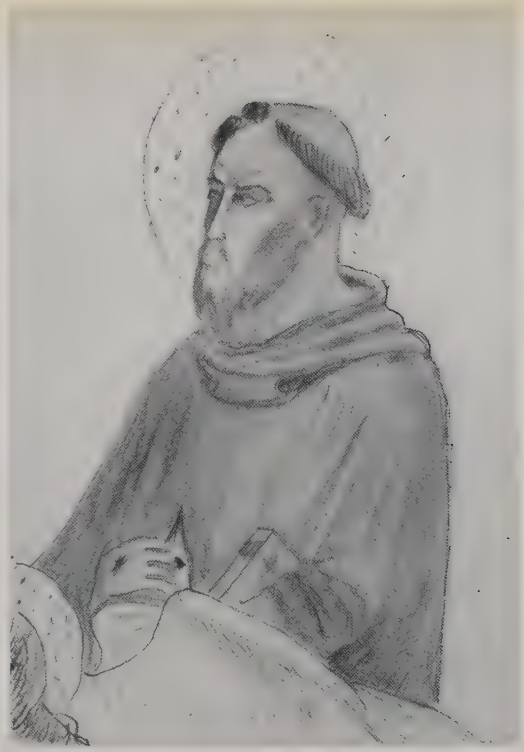
34 - 'Maestro degli Ordini': 'Sant'Antonio e San Ludovico' *Pisa, San Francesco*

35 - 'Maestro degli Ordini' (?): 'San Benedetto e San Romualdo' *Pisa, Museo*

36 - Taddeo Gaddi: 'Compianto di Cristo' *Firenze, Museo di S. Croce*

37 - 'Maestro degli Ordini': polittico di 'Madonna e Santi' *Siena, Pinacoteca*

38 a - '*Maestro degli Ordini*': '*San Francesco*' *Siena, Pinacoteca*

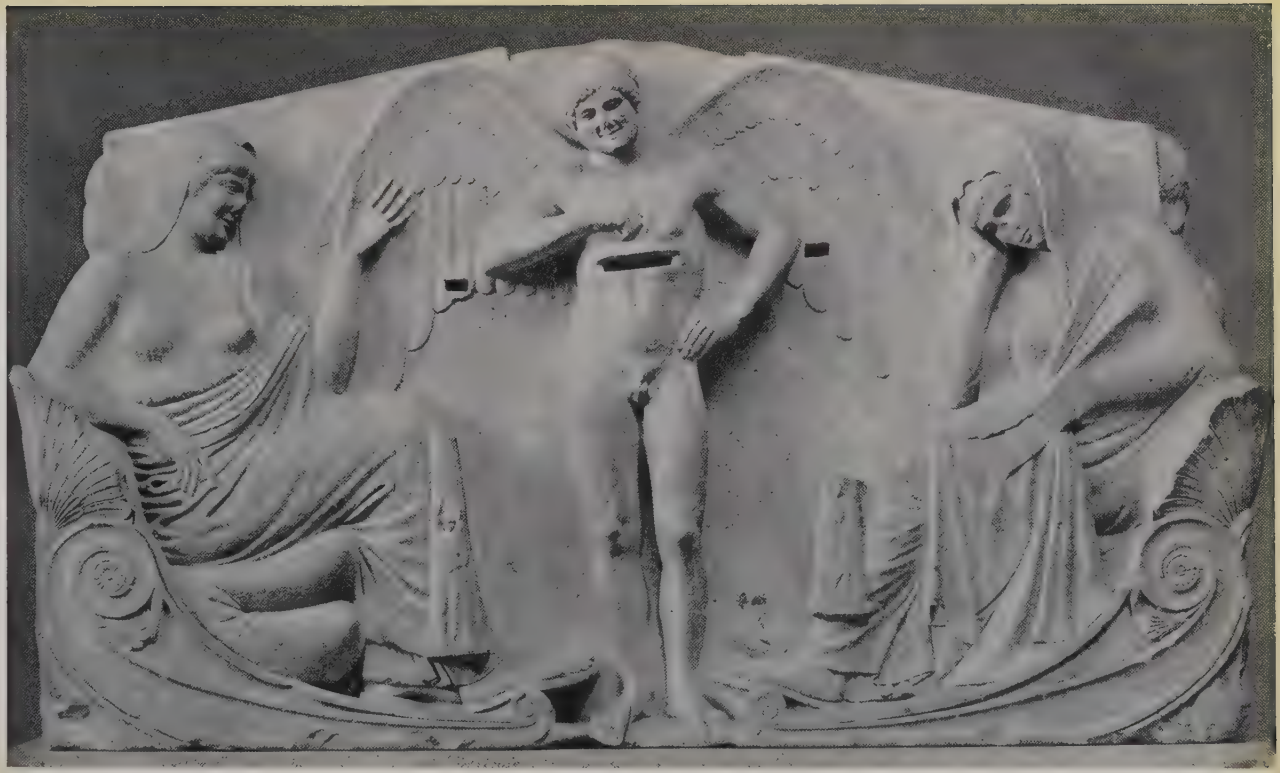


38 b - '*Maestro degli Ordini*': '*San Francesco*' *San Miniato al Tedesco, S. Francesco*

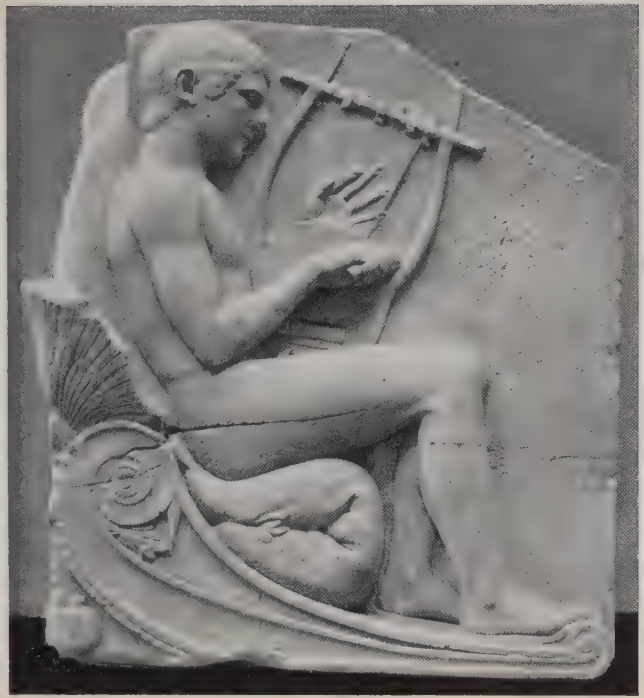
39 - Paolo Schiavo: 'i SS. Gerolamo e Lorenzo' *già a Bonn, Galleria*

40 - G. Lanfranco: 'Apoteosi di San Domenico' *Viterbo, Palazzo Papale*

41 - G. Lanfranco: il paesaggio del quadro precedente *Viterbo, Palazzo Papale*



42 - Rilievo con Eros e due donne *Boston, Museo*



43 a, b - *Il 'citarista' e la 'vecchia' (fianchi del rilievo precedente)*

Boston, Museo

44 a, b - *I cosiddetti 'Guerrieri Etruschi'*

New York, Metropolitan Museum

indicando così un percorso noto e forse familiare al nostro artista. *'Il Maestro degli Ordini'*

Ma poiché anche nell'affresco di San Miniato la prima estrazione senese è ampiamente riconfermata (ogni lettore potrà notare l'innegabile ricordo della pala di Ambrogio a Massa Marittima, le teste 'ceccarelliane' degli angeli, altre teste di ricordo 'memmiano', e via dicendo), occorre ormai chiedersi se non sia possibile imbattersi nel pittore nella sua stessa patria d'origine e magari ai suoi esordî.

Nella Pinacoteca senese il n. 58 */tavola* 37/ è un polittico dove un centro di 'Madonna col Bambino' è fiancheggiato dai 'Santi Chiara e Gio. Battista' a sinistra, a destra da 'Sant'Agostino e San Francesco'; mentre tre cuspidi, superstiti di cinque, mostrano una 'Crocefissione' a tre figure, e i 'Santi Paolo e Pietro'. Il catalogo del 1933 (C. Brandi), riprendendo saviamente una vecchia indicazione dello Jacobsen, pone il dipinto al seguito di Naddo Ceccarelli; e, dal modulo semplice della incorniciatura gotica, tende a imporgli una data non posteriore alla metà del secolo.

Questa collocazione sembra plausibile anche osservando nelle figure la prevalenza di una frontalità ancora arcaica, di tradizione Simone-Lippo, solita nei polittici tra il '20 e il '30. Ma ecco, nelle due figure estreme, lo svoltare improvviso della Santa Chiara e del San Francesco in modo analogo al polittico del Ceccarelli nella stessa Galleria di Siena, però con piglio più moderno; eppure senza ancora nessuna affinità con pittori come Lippo Vanni, Jacopo di Mino del Pellicciaio, Luca di Tomè, Bartolo di Fredi, che, probabilmente, non erano ancora di scena. La stessa ingenuità di carpenteria nella cuspide centrale, spartita con quel listello semplice fra i sordini degli angeli e la Crocefissione sovrastante, sembra, anch'essa, indicare una formula più antica, meno cólta di quella elaborata più tardi nella cerchia di Bartolo di Fredi.

Ma per tornare alle figure del polittico, la testa tendinosa e ornata a ciocche ritorte e simmetriche del Sant'Agostino ritorna, con le sue particolarità di maniera, nel San Benedetto della volta pisana; mentre il San Francesco dalla lunga canna nasale, dalle guance a cassetta e la forcella di antico ricordo memmiano sulla fronte è, invertito, il tipo del Sant'Antonio nella volta pisana, ed è poi addirittura dallo stesso cartone di cui il pittore si serve (probabilmente 'si servirà') nell'affresco di San Miniato */tavola* 38 *a, b*/. Non è neppure ozioso notare che nella losanga del fregio

'Il Maestro degli Ordini'

superiore dello stesso affresco la formula speciale del serafino era già stata inventata dal pittore nei sordini delle tavole laterali del polittico senese.

Nessun dubbio pertanto che il polittico n. 58 di Siena raffiguri la prima fase, fin qui nota, del 'Maestro degli Ordini' di Pisa e dell'affresco di San Miniato, dove, sul fondo patrio, il pittore si prova in taluni cauti accordi con la cultura fiorentina contemporanea: in particolare con quella di Taddeo Gaddi di cui, verosimilmente, fu compagno di lavoro a Pisa circa il 1342. Il polittico di Siena dovrebbe in tal caso appartenere, cosa non impossibile, al decennio precedente; mentre l'affresco di San Miniato sembra piuttosto seguire nel tempo gli affreschi pisani: ma di poco, direi, sia per la ripetizione del San Francesco del polittico, sia per il rapporto, ragionevolmente da non ritardarsi troppo con l'esperimento prospettico di Taddeo a Santa Croce, che è difficile situare dopo il '40. Di un tempo più inoltrato, già nella seconda metà del secolo, potrebbero invece supporsi, come si è detto, i due frammenti camaldolesi del polittico pisano di San Zenone.

Roberto Longhi

Due 'Santi' di Paolo Schiavo.

Nel referto sullo Schiavo esteso nel 1936 per il 'Künstler Lexikon' dal Pudelko, è annotata la giusta restituzione al maestro, proposta oralmente dall'Offner, di un ' San Girolamo' ed un 'San Lorenzo' del Museo di Bonn /*tav.* 39/ di solito impropriamente abbinati alla ben nota coppia di 'Santi' già da tempo dimostrata di mano del Maestro del Bambino Vispo.

Nonostante questo, i due pannelli (che in verità appartenevano al Museo di Berlino e che dal 1935 vi furono ritrasferiti, senza che poi se ne avesse più notizia) non hanno suscitato interesse, e la loro letteratura critica, dal 1936, è rimasta al rigo scarso della citazione del Pudelko.

Sono, invece, opere che meritano una considerazione più attenta e mi pare che valga la pena di riprenderne in esame il caso, riprodurle e renderle più comunemente note agli studiosi della pittura fiorentina del primo quattrocento, prima che la asserzione dell'Offner perda efficacia.

I due pannelli vanno annoverati fra i risultati più brillanti dello Schiavo, e basterebbero a provarlo nel 'San Girolamo' la innervatura delle pieghe della veste (ancora fili-

Due 'Santi' di Paolo Schiavo

formi eppure dosate come costole, specie dove, al confine del fondo oro, alludono allo scorcio), lo squarcio dentro l'ammanto, che lascia intravedere l'ordine delle pieghe del camice con una finezza che rammenta il Sassetta, e il rispuntare del leone di là dal santo, che è un pensiero tentativamente prospettico molto sottile; nel 'San Lorenzo', l'elaborato complesso e ornamentale della dalmatica, in cui, fra piegami a ripresa, fiocchi a borchie d'oro in aggetto, bordi ad oro filigranato e a frange, targhe d'oro a figura, risuona, mescolandosi e soprammettendosi alla cultura prima laurenziana poi masoliniano-masaccesca, il gusto smagliante di Gentile da Fabriano.

D'altronde, una fisionomia di questo genere non può non avere anche il pregio della antichità, e questa è l'altra ragione dell'interesse dei due pannelli, che per esser ben collocati e stabilire ad un tempo in che senso debba assumersi codesta loro antichità, e rispetto a chi, suppongono un breve riesame dell'opera giovanile del loro autore.

È stato proposto verosimilmente, dal Longhi ('Critica d'Arte', 1940, pag. 188), di veder muovere lo Schiavo, ancora nell'ambito della influenza di Lorenzo Monaco, dalla notevole 'Annunciazione' n. 111 del Museo di Berlino. Ad essa può essere ora associata, quasi senza dubbio, la 'Annunciazione' similissima n. 10-11 del Museo Ringling di Sarasota, che già porta, è vero, il nome dello Schiavo, ma per puro caso; perché il Suida (Catalogo del Museo, 1949, pag. 11), invece di paragonarla alla sola opera che avrebbe potuto provarne la identità, cioè quella di Berlino, ne ha accreditato la attribuzione sulla sola base dell''Annunciazione' di S. Andrea a Brozzi che, nonostante lo sbadato parere del Van Marle, è notoriamente cosa ben diversa.

Ma l''Annunciazione' di Sarasota, per i fioroni sul tappeto nello scomparto dell'Angelo e il damasco del cuscino in quello della Madonna, che alludono già ad una derivazione da Gentile da Fabriano, non può essere datata prima del 1425, ed infatti a tale epoca soltanto trova conferma l'accenno del Longhi circa i contatti che lo Schiavo poté avere con Alvaro Pirez, le cui opere più simili a codesti esperimenti sono appunto quelle dopo il 1420-25, quasi sempre già influenzate dal marchigiano.

Dunque, solo dopo questi anni lo Schiavo incominciò a rilevare qualche dettaglio dei nuovi avvenimenti fiorentini e la miglior conferma ne sarebbe certo la « Crocifissione' ora a S. Maria delle Grazie a Stia, se, al disotto dei guasti

Due 'Santi' di Paolo Schiavo

gravissimi, esistesse davvero un originale di Paolo Schiavo, come ritiene il Dott. L. Berti ('Bollettino d'Arte', 1952, n. 2, pag. 17).

In essa la citazione certa dal S. Giovanni della 'Crocifissione' di Masaccio, dunque non prima del 1426-27, è inserita in modo ancora del tutto estrinseco, in un contesto simile a quello delle 'Annunciazioni' di Berlino e di Sarasota.

Tutto ciò vorrà dire che lo Schiavo, dopo aver esordito in provincia, solo sul 1426-27 passò a Firenze, a prendere cognizione diretta di quel che vi succedeva? Nel 1429, del resto, non prima, egli è iscritto a Firenze fra i pittori.

Ad ogni modo, a parte la citazione masaccesca nel quadro di Stia, l'aumento di cultura moderna nello Schiavo incomincia solo col 'S. Ansano' della SS. Annunziata, sicuramente più antico, e non di poco, dell'affresco del 1436 a S. Miniato al Monte e degli affreschi di Castiglion d'Olona.

Ora, proprio in rapporto con questa opera torna meglio la collocazione cronologica delle due tavole di Bonn, in cui l'avanzamento culturale, pari alla intensificazione del risultato, tocca già un massimo, ma tale da rappresentare un momento solo leggermente posticipato rispetto al 'S. Ansano', che ha impostazione, panni, pieghe, persino mani in tutto simili a quelli delle opere in esame.

Almeno in via ipotetica, è però probabile che si possa addurre qualche altra ragione per un più preciso ragguaglio.

Se, infatti, il ' Sant'Ansano' dell'Annunziata è il più vicino 'terminus a quo' per la collocazione cronologica del 'San Girolamo' e del 'San Lorenzo', esistono opere in cui si concentrano talmente le ragioni della somiglianza da prospettare l'identità, cioè un modo di originaria convivenza.

Mi riferisco ai ben noti pannelli, quattro in tutto, con storie della vita di Maria, appartenenti alla collezione Johnson di Filadelfia, la cui precocità, implicita già nel vecchio riferimento del Berenson ad Arcangelo di Cola, è stata precisata dal Longhi, quando, restituendo la predella allo Schiavo, non ha mancato di rilevarne i contatti con le opere fiorentine di Gentile da Fabriano. Ma non s'era già detto, allora, che simili contatti col fabrianese sono espliciti anche nel 'San Lorenzo', mescolati all'impianto masoliniano-masaccesco?

Poiché i dati esterni non lo contraddicono, anche questo, insomma, concorre a destare il sospetto che il rapporto fra le tavole già a Bonn, che sono parti di polittico, e la predella di Filadelfia che ha tutta l'aria di essere completa, fu quello

dell'appartenenza ad un medesimo complesso, un trittico verosimilmente. *Due 'Santi' di Paolo Schiavo*

Se la supposizione non è infondata, è facile immaginare che il centro di quel trittico, la cui predella è iconograficamente tutta mariana, fu costituita da una 'Madonna col Bambino'. Mi chiedo perciò, se tale 'Madonna' non potesse essere, retrodatandola un poco rispetto a ciò che ora si crede, quella già a Villa Galletti in Torre del Gallo, pubblicata dal Longhi, di cui conosco solo la riproduzione ('Critica d'Arte', 1940, tav. 143, fig. 55) e non ho modo di appurare le dimensioni, ma la cui analogia stilistica con il rimanente del probabile trittico non ha bisogno di essere sottolineata, e la cui proporzione fra il largo e il lungo, apprezzabile anche soltanto da una fotografia se si tiene conto della probabile decurtazione subita in basso, è proprio quella giusta per avallarne la collocazione nel mezzo dei pannelli di Bonn. Questi, misurando ognuno intorno ai 37 cm. di largo, una volta sovrapposti ai 118 cm. circa della predella Johnson, lasciano al centro un vano di 44 cm. approssimativamente — e riscontri chi può.

Ma se codesta presunzione fosse verificabile, e si ritrovasse giusta, come non rilevare che si sarebbe così recuperato un trittico, il cui ineliminabile precedente stilistico ed il cui modello, finanche nell'analogia molto approssimata delle misure mezzane, sarebbe nient'altro che lo smembrato trittico Carnesecchi di Masolino, quale non è difficile, dopo tante applicazioni, restituirselo in mente, sull'altare di S. Maria Maggiore a Firenze, verso il 1426?

Ammissibile o non che sia questa ipotesi, ne risultano messe in chiaro alcune importanti e sintomatiche tangenti, dal cui incontro esce confermato che lo Schiavo, dopo la sua preistoria svoltasi nell'orbita di Lorenzo Monaco e del Pirez, dové mettersi in relazione con l'ambiente fiorentino moderno solo fra il 1426 ed il 1427, su per giù al tempo del ritorno di Masolino dall'Ungheria; e intraprendendo soltanto ora, o per lo meno solo ora con occhio smagato, il giro delle chiese fiorentine dove erano in vista i nuovi capolavori, se ne formò con la precisione che poté, cioè parecchio svagata anche se pungente a tratti, una cultura masoliniana appena rinforzata di Masaccio che, con ragioni quasi equivalenti, come tentava di rilevare nella tavola di Torre del Gallo la parte masaccesca dalla 'Sant'Anna Materza' degli Uffizi, così altrove si lasciava attrarre dagli ori e dalle squisitezze pittoriche di Gentile.

Due 'Santi' di Paolo Schiavo

*

Il seguito dello Schiavo è sufficientemente noto e, ormai, pacifico, nonostante la questione, abbastanza circoscritta, se la sua parte di affreschi nella Collegiata di Castiglione Olona debba datarsi subito prima o subito dopo l'affresco di S. Miniato, del 1436.

Mi pare, però, che in questa sede, dopo aver tentato di definire l'approssimazione sul 1427-28 di opere quali i pannelli già a Bonn e, ad un tempo, aver procurato di localizzare in codesti stessi anni l'epoca dell'aggancio dello Schiavo con Masolino, che sin dal Vasari si sapeva essere stato personale, sarebbe ingiusto trascurare le allusioni del Longhi intorno alla possibile paternità da parte dello Schiavo dello scomparto con i Santi Giovanni Evangelista e Martino del Museo Johnson, uno dei laterali del ben noto trittico della Neve ('Paragone', n. 25, 1952, pag. 11).

Personalmente, non sono affatto propenso ad escludere che l'autore, sul 1427-28, dei 'Santi' qui pubblicati, forzando la dolcezza di Masolino con un che di masaccesco progressivamente in aumento dentro i suoi pensieri, eppure senza riuscire a rimuovere per sempre dalla sua grafia taluni tipici andamenti a pieghe raccolte e schiacciate e le minute cascatelle di drappi a terra, raggiungesse, solo qualche anno dopo, codesto culmine della sua carriera.

Ferdinando Bologna

Giovanni Lanfranco: l'"Apoteosi di San Domenico".

Che Giovanni Lanfranco, suddito per nascita della dinastia dei Farnese (alla quale furono legate per circa un secolo le fortune maggiori dell'arte romana) avesse lasciato tracce della sua attività anche nel più antico possesso della Casata: in quel Ducato di Castro e Ronciglione che doveva scomparire con la feroce rappresaglia del 1649, era già testimoniato dai due stupendi quanto malnoti dipinti di Vallerano e di Caprarola. Una 'Madonna in gloria tra San Giovanni Evangelista e Santa Barbara', il primo — citato dal Passeri e quindi dallo Hess, dal Waterhouse e dal Boschetto e mai riprodotto — e da collocarsi non molto oltre il 1609, che è l'anno di compimento della chiesa della Madonna del Ruscello dove tuttora si trova sull'altare della Cappella Farnese; 'San Silvestro che lega la bocca al dragone pestifero', nella chiesa di Santa Teresa, il secondo, ricordato dal Bellori e tra i moderni, dal Voss, dallo Hess — che ne stabilì la data

G. Lanfranco: l'Apoteosi di S. Domenico'

al 1623-24 sulla testimonianza di documenti d'archivio —, dalla Della Pergola e dal Waterhouse, e solo riprodotto, ma con errata attribuzione, nel volumetto divulgativo del Bargellini su *I monti del Cimino* (Bergamo, 1914, p. 36). Non è stata quindi particolare sorpresa — se non in quanto un dipinto così appariscente, anche per le dimensioni (m. 3,40× 2,00), sia potuto finora sfuggire all'attenzione degli specialisti, e tanto più data la sua ubicazione entro un complesso monumentale noto perfino al turismo più frettoloso — ritrovare nel duecentesco palazzo papale di Viterbo, oggi residenza vescovile, una smagliante opera del parmense in questa sconosciuta 'Gloria di San Domenico' /*tavola* 40/, non citata da alcuna antica fonte, né dagli scrittori recenti. Più difficile da spiegare, se mai, è il silenzio della storiografia successiva alla citazione del Bellori, che lo ricorda dove ancor oggi si conserva, intorno al 'Sant'Antonio che abbraccia Gesù Bambino' nella Chiesa di San Rocco in Farnese, nello stesso Ducato di Castro, per la cui esumazione pure sovveniva la testimonianza di una fonte tanto autorevole.

Di provenienza ignota, ma probabilmente, in origine, o sull'altar maggiore o nel centro del soffitto — come sembra suggerire l'accomodamento tra la veduta frontale e il sottinsù — di una chiesa domenicana di qualche remota, e pertanto poco visitabile, cittadina del Ducato (da poter anche essere suggerita in Ischia di Castro se corrisponde, o corrispose, al vero l'immagine del borgo murato sulla destra entro uno dei paesaggi dell'alto Lazio più pieni di carattere che mai siano stati descritti in pittura /*tavola* 41/, e che si pone quale clamorosa smentita di fatto alla limitazione del Passeri circa un Lanfranco 'sempre comparso con non molto genio al far paesi'), questa tela con l'impetuosa apoteosi del 'Cane del Signore', richiamato allegoricamente in basso nel cane pezzato di bianco e di nero con la fiaccola accesa tra i denti, dovette esser trasportata nella sede della Diocesi in epoca non tanto recente da lasciare traccia del trasferimento, e quindi, è da supporsi, durante le soppressioni napoleoniche.

Circa il luogo più acconcio che questo nuovo numero dovrà occupare nel curricolo del Lanfranco, io penso sia da indicarsi entro il terzo decennio del secolo, pressappoco a mezza strada tra i lavori della cappella Sacchetti e quelli della cappella della Pietà in San Pietro. Nell'imposto della figura del Santo — sorretto nel suo librarsi verso l'empireo da un efebo turgido e appassionato che appare quasi una trascrizione in chiave barocca dell'Oronte nella Thyche di

G. Lanfranco: l'"Apoteosi di S. Domenico'

Eutichide — il chiaro passaggio verso una iperbolica amplificazione del corposo eloquio carraccesco, e, insieme, le larghe scansioni di lume modellante di mediata apprensione caravaggesca, ma che pure, al tempo stesso in cui si esaltano, vengono riassorbite entro una luce diffusa e abbagliante di pieno pomeriggio estivo, dichiarano un punto di lucidissima convergenza dei motivi di opposta estrazione sui quali il parmense aveva fondata la sua più remota cultura. Ma, ad un tempo, già sotto lo stimolo delle prime ventilate aperture di spazi cortoneschi e barocchi, sembrano esperirne le estreme possibilità nell'ordine di quei dilatati risolvimenti monumentali che il Lanfranco, negli stessi anni, attuava per la prima volta nella cupola di Sant'Andrea della Valle.

Italo Faldi

APPUNTI

Ne sutor ultra crepidam

Nel clima di fervore ricostruttivo e di ripresa postbellica delle intese cordiali, il 12 Maggio '45 s'inaugurava in Roma la seconda mostra dell'Arte Italiana a Palazzo Venezia, organizzata da un'effimera associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra. Proprio nell'atrio della mostra, al primo piano dello scalone d'onore, su di un fondo di velluto, e con davanti una zona di rispetto, delimitata da cordoni rossi e da piante verdi, poteva ammirarsi una stele di tipo attico, dichiarata del V secolo avanti Cristo. Fui subito attratto dal singolare oggetto, e ad alcuni amici dissi che vi riconoscevo l'ennesima esercitazione di un abile scalpello, ormai identificato da anni. Alle nostre esclamazioni, seguì un brusio tra i presenti, e di lì la cosa giunse con rapidità incredibile a chi di dovere, tanto che solo poche ore dopo fui cortesemente invitato per telefono dall'archeologo pontificio Umberto Maggi a recarmi con lui, nel pomeriggio del giorno successivo, in casa del direttore generale per le Antichità e Belle Arti, che era desideroso di conoscermi, e di sentire dalla mia viva voce le ragioni tecniche, che avevo dato ai miei amici per dimostrare il vero essere dell'oggetto.

Al convegno erano presenti, oltre al padrone di casa e al Maggi, altri archeologhi, come il Becatti e il Mingazzini; vi era pure il Dott. Castelfranco, del Ministero della Pubblica Istruzione, che in quella occasione dirigeva l'inchiesta. Un po' emozionato enunciai: i maestri attici del V secolo sceglievano con cura marmi immacolati, pario o pentelico, e se per caso il blocco risultava nel lavoro in qualche parte difettoso, lo scartavano, o tassellavano la parte con altra porzione di altrettanta immacolata bianchezza; il marmo della stele di Palazzo Venezia era invece

greco fasciato, cioè tendente al cilestrino, con rade zone grigiastre ricche di mica e piriti, quel marmo che vediamo usato in opere architettoniche, e in tarda epoca assai spesso nei sarcofaghi. Poi feci notare che il pezzo, da cui era stata ricavata la stele, era certamente una spoglia antica, presentando nel retro un piano obliquo che faceva pensare allo spiovente di un mezzo coperchio di grande sarcofago; sospetto che sembrava confermato dalla presenza, nello spessore di un lato, di alcuni fori quadrangolari con dentro tracce di ferro e piombo, forse proprio quelli delle grappe, che un tempo avevano fissato quel vecchio coperchio al proprio sarcofago. *Ne sutor ultra crepidam*

Dissi ancora della caratteristica precoce erosione procurata con l'aceto, e della coloritura dorata del marmo ottenuta col permanganato e l'acqua di ruggine; dissi della illogica accidentalità delle rotture, e di altro ancora. Poi incautamente uscii dal mio campo puramente tecnico, e mi avventurai ad osservare come la fanciulla sedente della stele si poteva presumere fosse stata copiata dalla celebre stele di Egesos del Dipylon di Atene; come il vecchio in piedi in atto di commiato ricordasse molto un rilievo di Berlino proveniente da Taranto; e come era assai strano che la stele presentasse nel timpano solo due acroteri laterali anzichè tre, e come sarebbe stato più logico che ve ne apparisse uno solo centrale; dato poi che non si rinveniva neppure la traccia frammentaria di una sua precedente esistenza, ciò significava che al falsario era mancato il marmo in altezza. Questa credo fosse un'osservazione oziosa, poiché proprio a questo punto fui scherzosamente ripreso dal Maggi con un 'Ne sutor ultra'. Capito il latino mi tacqui; e il padrone di casa mi tolse d'imbarazzo con molto tatto, ringraziandomi con calore delle esposte osservazioni e concludendo: 'Se abbiamo sbagliato ne faremo pubblica ammenda'. Difatti, due giorni dopo, la stele lasciava il suo posto distinto; e che pubblica ammenda ne sia stata fatta fanno fede la stampa del tempo ed anche la risposta del Ministro della Pubblica Istruzione a una interrogazione avanzata alla Costituente.

Con questo si vuole qui unicamente rammentare che le cose furono fatte a modo: la stele, che per breve tempo aveva ottenuto credito dal parere di archeologi valentissimi, fu ulteriormente esaminata e rigettata, con grande vantaggio della verità e della leale collaborazione tra la dottrina e la tecnica.

Un fatto consimile mi occorse successivamente in America, dove nel novembre del '50 ero tornato ancora per ragioni di studio. Quando la signorina Agnese Mongan m'invitò al Fogg Art Museum di Boston, per risolvere il dubbio serpeggiante intorno ad una testa colossale di prigione dacio, da poco entrato a far parte di quel museo, assai semplicemente, sulla base di osservazioni e argomenti tecnici, potei condannare il marmo, che pure veniva strenuamente difeso dal valente archeologo George Hanfmann, direttore del reparto, in un cortese ma movimentato

Ne sutor ultra crepidam

dibattito. Qualche tempo dopo, essendosi l'Hanfmann fatto persuaso, fece togliere il marmo dal museo, nonostante l'avesse già prima illustrato nell'"Art Quarterly' del 1949 ('A captive Dacian', pag. 184).

Questi sono fatti a me accaduti e facilmente documentabili. Ed è per questa ed altre mie esperienze che mi ero persuaso che nel mondo dell'archeologia fosse lecito rettificare nel tempo un giudizio, senza scapito dello studioso che l'avesse in precedenza diversamente formulato. Invece nell'"American Journal of Archaeology' del gennaio del '55, leggo, nella recensione al *Catalogo delle sculture greche del V secolo nel Museo Nazionale Romano*, di Enrico Paribeni, un fiero rimprovero all'autore solo per aver egli emesso un parere non del tutto favorevole sul Trono di Boston: 'In the discussion of this relief one misses a definite opinion regarding the authenticity of the Boston counterpart. One should have expected that so sensitive an eye as the author's could have seen the overwhelming reasons for the genuineness of this piece even from photographs'.

Le ingiuste parole rivolte al Paribeni, che conosce benissimo il Trono nel calco in gesso che abbiamo in Roma e in ottime fotografie di ogni particolare, e che è così umanisticamente informato che i competenti lo pongono molto in alto tra i giovani archeologhi italiani, mi offrono l'occasione di scrivere ciò che volentieri avrei detto alla signorina Richter, se in America mi fosse stato possibile conoscerla. Al ritorno dal mio primo viaggio negli Stati Uniti avevo portato con me una quantità di fotografie, cataloghi di musei e libri d'arte, solo in parte acquistati e molti ricevuti in dono. Allora, essendo noi Italiani rimasti fuori, a causa della guerra, dalla conoscenza delle ultime pubblicazioni di oltre Oceano, pensai di mettere quel po' di materiale a disposizione dei miei amici interessati allo studio dell'arte. Lo mostrai anche al Paribeni, col quale ebbi occasione di parlare del Trono di Boston, essendone stato da lui richiesto. Il Paribeni, che stava lavorando al suo bellissimo e informatissimo catalogo, aveva idee chiare in proposito: era cioè già convinto che il Trono fosse falso, e chiese a me soltanto l'impressione che ne avevo ricevuta, divertendosi alle mie osservazioni, e soprattutto ad alcuni dati comici della storia esterna dell'oggetto, che egli non conosceva.

Il Trono di Venere, ora nel Museo delle Terme, era stato scavato a Roma nel 1887, nei lavori di scorporo della Villa Ludovisi, e andò ad arricchire la principesca raccolta dei marmi esposti a Palazzo Piombino. Qui venivano ad inebriarsi gli studiosi e gli amatori dell'arte, e fra questi l'harwardiano Edward Perry Warren, giovane ricco di cultura e di mezzi, nativo di Boston ma riplasmato alla greca, secondo il canone dei raffinati studiosi del tempo. Dalla sua biografia (di O. Burdet ed E. H. Goddard, edita a Londra dal Christophers nel 1941), si apprende come egli fosse subito entrato in trattative e, nel suo intento, già avesse riservato per il Museo di Boston il mirabile trono insieme con altri pezzi importanti della collezione Ludovisi, e come a tal fine gli amministratori di Boston

tenessero apprestata una grossa cifra. Ma, durante queste trattative e precisamente nel 1894, fece la comparsa sul mercato di Roma un altro similare trono, riconosciuto subito dai competenti in stretta correlazione col primo: anzi si assicurava 'ad abundantiam' come questo fosse stato reperto nel comprensorio della medesima villa Ludovisi, e precisamente, al di là dell'alto muro, che recinge la porzione annessa al convento di Sant'Isidoro come orto-giardino dei frati. Qui il secondo trono, tutto coperto dal tartaro delle acque, si diceva fosse stato trovato murato a modo di rustico fontanile e abbeveratoio. Senza por tempo in mezzo il Warren, consigliatosi con il suo inseparabile amico, l'archeologo John Marshall, si accaparrò quel pezzo raro, che fu subito spedito in Inghilterra, a Lewes House, la splendida dimora dei Warren. Là il marmo venne studiato e ripulito con cura, in attesa della conclusione delle trattative per l'acquisto della parte corrispondente, il trono Ludovisi; che all'ultimo momento non poté essere effettuato, con grande disappunto del Warren, poiché nel 1901 il pezzo venne, per buona sorte, assicurato dallo Stato italiano alle sue collezioni. Quanto ho riferito sul trono di Boston è storia vera, che io ho appreso dal diretto discendente di chi, nella più perfetta buona fede, ebbe parte preponderante nelle complesse operazioni di vendita. Tuttavia esiste anche una relazione che può dirsi ufficiale del ritrovamento, manoscritta da John Marshall e conservata a Boston, e di cui c'è pure una copia nell'Ashmolean Museum di Oxford. L'incredibile è che di quell'appariscente monumento, che pure si attestava di vecchio spoglio, non esistessero poi memorie antiche di nessun genere, quando è noto che pressochè di tutte le anticaglie e di tutti i marmi erratici, anche minori, di questa civilissima Roma esistono descrizioni, disegni, incisioni ecc. È ben vero però che l'autenticità del pezzo fu messa in discussione assai presto dai veri intenditori: mi si dice dal Reinach, dal vecchio Gardner del British e da altri; e più tardi dal Picard, dalla Strong e dall'Ashby. Ma i dubbi furono sopiti e il trono fu convogliato ugualmente al museo di Boston nel 1908, e presentato al pubblico nel 1909 nell'inaugurazione del nuovo museo. Solo nel 1911 si ebbero una completa definitiva valorizzazione, interpretazione e ferratissima difesa, da parte di F. Studniczka in due puntate dello Jahrbuch dell'Istituto Archeologico di Berlino. Però ancor oggi i visitatori del museo di Boston sono onestamente avvertiti nell'Handbook del 1947 che tuttavia sussiste qualche cosa di ostico alla comprensione almeno del soggetto: 'The interpretation of the scene on the front remains as yet in doubt.'

Ne sutor ultra crepidam

La spiegazione di questa scena di dubbio significato è rimasta sin qui un 'puzzle'. Né il Warren né gli archeologhi della sua cerchia, come il Marshall, lo Helbig e l'Amelung, pure essendosi appassionati al problema iconografico, riuscirono a dare la soddisfacente soluzione. Sul davanti /*tavola* 42/ due donne, sedute comodamente sui braccioli a voluta di una specie di divano Biedermeier, assistono alla pesatura che un mali-

Ne sutor ultra crepidam

zioso adulto Eros fa di due figurine virili, e si dimostrano l'una soddisfatta, quella cioè cui tocca in sorte il peso maggiore, delusa l'altra. Lo Studniczka coscienziosamente considerò e passò in rassegna tutte le possibili figurazioni di pesatura dell'antichità, dall'eroica psicostasia omerica sino alle tarde fallostasie burlesche. Ma alla conclusione non fu assistito dal buon senso, che avrebbe dovuto fargli comprendere come non potesse coesistere con l'apollinea visione di un artista a metà del V° sec., in pieno stile severo, quel sottinteso carnascialesco che pervade la scena, dove sia pure in forma adombrata è concessa la libertà di celiare sui sacri misteri di Afrodite. Ai lati del trono /*tavola* 43 *a* e *b*) un citarista completamente nudo ma con i sandali suona, e dall'altra parte una megera dal viso grinzoso, a cui lo scultore frettoloso dimenticò di fare un braccio, sosteneva un qualche cosa che, al dire degli studiosi, venne scalpellato in antico: 'On the left an old woman with wrinkled face and short hair sits on the ground with her knees drawn up and grasps a mysterious object which has been mostly chiselled away'.

Tralasciando di riferire tutto quello che altri hanno già rilevato d'incongruente, dirò che l'Eros è specularmente copiato dal genio alato del tamburo di colonna del tempio di Artemide in Efeso del IV° secolo, oggi al British Museum, e che il nudo giovane citarista 'partner' della nuda tibicine del trono Ludovisi, oltre ai già ricordati sandali che si piegano docili sulla voluta dell'acroterio mostra con la mano sinistra trarre suoni dal vuoto al di qua delle corde dello strumento. E, mentre è rappresentato a tutto profilo, egli siede tranquillamente a gambe unite, che tuttavia non nascondono il sesso a bella posta inorganicamente trasferito circa al posto dell'ombelico e che altrimenti sarebbe stato impossibile vedere. Ho appreso che per più di un anno si lavorò a Lewes House intorno alla pulitura del marmo per liberarlo dalle spesse incrostazioni di calcare e di tartaro; tuttavia dai sedimenti che rimangono si comprende ancor oggi come questo non fosse altro che una grossolana imitazione di calcare, fatta con un durissimo e viscido imbratto a base di mastice Mayer, che alterandosi col tempo assunse quel caratteristico colore marrone. Né per vedere tutte queste cose occorre davvero un occhio particolarmente sensibile. Lo avrei potuto dimostrare sul posto anche alla valente archeologa signorina Richter, se avessi avuta la fortuna d'incontrarla; ed avrei con piacere ragionato anche di quello che maggiormente offende il visitatore nel reparto archeologico del Museo Metropolitano di New York, sino a poco tempo fa così ben diretto da lei. Mi sarei volentieri misurato e avrei inferto un colpo mortale agli incredibili colossi di argilla, i così detti guerrieri etruschi /*tavola* 44 *a* e *b*/, altro famoso acquisto di John Marshall, difeso con tanto impegno proprio dalla Richter in uno dei 'Papers' del Museo. Quei colossi, che il nostro etruscologo Pallottino ha irrispettosamente chiamato 'mammozzi', sono il più grande non senso tecnico di tutti i tempi. Basti dire che fu necessario cuocerli a frammenti,

e che nell'impasto vi è di tutto, dalla rena al coccio pesto, alle spesse bottiglie della birra Peroni accuratamente triturate, in un'officina di artigiani geniali che hanno delirato di oggetti impossibili, degni delle smanie di un Sardanapalo, di un Nerone o di un Eliogabalo. Mi rifiuto di credere che in fondo all'animo della Sig.na Richter non sussista viva l'alterna lotta del dubbio: e forse questa è la ragione che spiega come, avendo già preso un partito, ella si ribelli a una diversa opinione, desiderando ormai prove e non opinioni. Mi attenterò di fornirle una testimonianza. Ho sempre sentito parlare della falsità di questi colossi, ma la prima volta che ebbi un elemento sicuro fu per incidente a Siena a casa di un tale, credo ex maresciallo, il quale aveva in vendita un Sant'Ansano in tavola della maniera di Duccio, che un noto antiquario desiderava io vedessi per il restauro; purtroppo riconobbi il Sant'Ansano come un'opera del famoso Federico Joni, pittore di quadri antichi, e la cosa fu scartata senza scandali, anche perché l'ex maresciallo era poi un vecchio amico dell'antiquario che mi aveva condotto. E fu in quell'occasione che i due compari, riandando coi loro ricordi ai tempi dei facili guadagni, rammentarono significativamente quel brav'uomo di Mister Marshall, quando aveva dato loro tanti bei soldoni per i guerrieri etruschi: giacché l'intraprendente ex maresciallo era stato il mediatore di quell'affare. E il fatto mi sovvenne proprio in America, quando nel Detroit Institute of Arts, il Sant'Ansano lì rincontrato mi strizzò l'occhio e parve agitarmi con cordialità in segno di saluto la sua bandierina con la balzana. *Ne sutor ultra crepidam*

Chi leggendo queste veritiere note si formalizzasse, avrebbe torto e soprattutto, siano ben certi gli Italiani, non ne saranno punto impressionati né gli studiosi americani né i dirigenti di quei musei, che sono pieni oltre che di splendidi oggetti autentici, anche di parecchie strane cose, offerte in genere dai più strani e candidi donatori. Il difficile per un direttore di Museo è di trovare la maniera legale per eliminarle, anche perché a ognuna di queste cose è quasi sempre artatamente collegata una storia vera, suffragata da molti giudizi e commendatizie illustri. Al contrario sono certo che quanto ho scritto, sarà utile ad accelerare i tempi per alcune necessarie chiarificazioni alle quali già d'altronde ho dato il mio contributo; e darà animo ai direttori che, come il Perry Cott della National Gallery di Washington, hanno da tempo pronto un discreto elenco di cose per la cui rimozione non si giunge mai al momento opportuno. E così penso faranno molti altri seri studiosi, che non intendono abdicare ai valori della pura intelligenza.

Pico Cellini

HERBERT READ, *Educare con l'arte* (con prefazione di G. C. Argan), Edizioni di Comunità, 1954.

Di Herbert Read, noto giornalista, letterato e critico d'arte inglese, le Edizioni di Comunità ci presentano, in lussuosa edizione, una delle

Educare con l'arte opere più impegnative (*Educare con l'Arte*, pagg. 291, con numerose illustrazioni).

Che anche senza una precisa cultura filosofica e senza una visione sistematica del mondo si possano dire sull'arte cose intelligenti lo ha dimostrato or ora al pubblico italiano la traduzione del *Conoscitore* di Max J. Friedländer: ma il caso del Read è diverso, egli una visione sistematica dell'universo presume di averla e i giudizi che, qua e là nel suo libro, trancia con disinvoltura sono quelli di chi si sente ben sicuro del fatto suo.

San Paolo e Sant'Agostino sono dei 'visionarii schizofrenici' (pag. 56); gli esperimenti coi birilli del Piaget concludono ad 'una critica radicale della teoria (morale) di Kant' (pag. 241); il Köhler con la sua dottrina dello isomorfismo psicofisico 'elimina per sempre il fastidioso (sic) dualismo ed il suo altrettanto fastidioso compagno, il monismo'; si parla della percezione e 'si crede di poter affermare' 'benché alcuni filosofi lo abbiano messo in dubbio (sic!) che sono in gioco due termini, un oggetto e un soggetto' e l'oggetto è, s'intende, 'separato ed esterno' (pag. 32); Croce è citato a fianco del Bullough come esponente di una stessa dottrina; e si potrebbe continuare.

Queste osservazioni si trovano però, per così dire, in quello che è il 'tessuto connettivo' del libro e potrebbero anche, ove non indicassero, purtroppo, un atteggiamento mentale, non intaccare il ragionamento-base col quale viene sostenuta la tesi indicata nel titolo.

L'autore ritiene, ed a ragione, di dovere, prima di proporsi di educare con l'arte, rendere un'idea chiara di che cosa quest'arte sia e, anzi, dato che ritiene di averne di per sé un'idea già chiarissima, che sia il caso di spiegare al lettore come stanno le cose.

Premesso (cap. II°) che 'la forma è l'assetto che l'opera d'arte ha preso' si osserva che, effettivamente, con questo non si è detto poi molto e bisogna distinguere ancora tra forma buona e forma cattiva, forma bella e forma brutta; qual'è, in definitiva, la forma migliore?

La forma migliore è quella che soddisfa alle condizioni 'che consentono il massimo piacere dei sensi e cioè quelle che soddisfano non un sol senso alla volta, ma due o più insieme, e finalmente quella centrale di tutti i sensi che è la mente' (pag. 15).

È appena il caso di segnalare il risorgere (o il permanere?) della peggiore estetica edonistica, superata, si credeva, fin dal Settecento.

Ma seguiamo il Read. Questo criterio della maggior soddisfazione del maggior numero di sensi è evidentemente soggettivo, non ci dà un criterio universalmente valido, ci vuole una pietra di paragone a cui raffrontare i risultati; questa pietra di paragone è (guarda guarda) la natura, ma non la natura così come ci appare, schietta e semplice, bensì la natura intuita nelle sue forme elementari.

L'artista deve, intuitivamente, astrarre dalle forme organiche delle formule matematiche, delle leggi semplici da applicare poi, sempre intuitivamente, alla propria arte; le forme geometriche della natura (che, si afferma, obbedisce a leggi matematiche) sono belle in assoluto, non vi può essere alcun dubbio (ma non forse solo all'occhio, educato sull'arte astratta, di Herbert Read?), e pertanto è bella l'opera d'arte che ne è una copia inconsapevole, intuitiva. Ma ecco l'esempio (pag. 18): 'Consideriamo un'umile brocca. Ve ne sono di tutte le fogge,,. ma... una forma predomina... quella della brocca a pera. Ma benché sia a pera non penso che questa forma sia derivata dal frutto. È la forma stessa del frutto che è dovuta ad una legge fisica [e le mele?]. Se prendete un liquido un po'

più denso dell'acqua e non mescolabile con essa, e ne versate un po' in un bicchiere d'acqua, esso si allarga sulla superficie e poco a poco si trasforma in una goccia pendula, quasi emisferica; aggiungendo liquido, la goccia affonda, o cresce verso il basso, ancora sorretta dalla pellicola di superficie e l'equilibrio di forze tra gravità e tensione superficiale dilata la goccia finché questa prende forma di pera... Al momento della maggior tensione la goccia prende forma di pera, e la stessa (forma a pera) è assunta da molt'altre cose... Ora, quando una cuccuma per il caffè o una brocca per il latte prendono questa forma (a pera) e noi la troviamo bella, è perché il vasaio ha istintivamente dato al suo vaso la forma tesa di una goccia d'acqua (a pera)'. *Educare con l'arte*

Dunque le brocche a pera sono belle, le altre no; se la stessa estetica si applica anche alla prosa non resta altro a dire che anche i discorsi di Herbert Read sono... bellissimi!

Sarà a questo punto lecito meravigliarsi che si tratti dello stesso autore che avendo (a suo dire) letto Croce, dichiarava: 'Croce's theory... has proved to be much more illuminating than any previous theory!. (*The Meaning of Art*, London 1931). Resta però dubbio ch'egli sia mai arrivato a leggere a pag. 441 s. della *Estetica* dove si parla (e in che modo!) degli esperimenti del Fechner! È dunque spiegabile che, poche pagine dopo, venga fuori nel Read anche la 'sezione aurea'!

Ma il libro continua ancora per altre duecentocinquanta pagine il cui succo mi pare sia questo: 'La realtà è una organica coscienza sociale, dalla quale ogni senso di opposizione mentale è bandito. Ciò che abbiamo ora è la « coscienza di sé» — l'errore di un io come sovrastante e contrario a quello degli altri — e questa condizione di lacerazione della coscienza è alla radice di tutti i nostri guai' (pag. 244). La causa di questo stato di lacerazione va cercata nell'attuale sistema educativo con la sua impostazione logica anziché estetica. Nella realtà non c'è nulla di astrattamente logico, non bisogna quindi precludere al bambino un'esperienza totale sviluppando in lui le sole facoltà raziocinative a danno delle immaginative.

Quanto al primo punto di questo ragionamento, e cioè al fatto che attualmente si abbia la coscienza di sé, di 'un io sovrastante e contrario a quello degli altri' e che l'uomo quindi 'disperatamente cerchi una maggior coscienza, il che significa anche una maggiore... individualità', qualora si prescinda dal tono apocalittico, non ho nulla da osservare. Che l'uomo abbia attualmente una certa coscienza di sé è un fatto e mi sembra anche che non ci sia niente di male, al contrario. Nessuno può certamente desiderare che l'umanità abbandoni la propria condizione di coscienza 'individuale e disintegrata' (per dirla in terminologia readiana) per un ritorno alla perfetta integrazione delle età ataviche e della coscienza collettiva.

Ma, mi potrebbe obbiettare il Read, questo non intacca ancora la validità del ragionamento che, basato sulla distinzione fra attività estetica e pensiero logico, propugna, di conseguenza, un sistema educativo che, a differenza degli attuali, sviluppi nel fanciullo le qualità veramente vitali e creative, cioè le immaginative o estetiche.

Possiamo anche essere d'accordo fino a che per 'facoltà raziocinative' si intendano il pensiero scientifico e matematico, procedenti per astrazioni e che nulla, o poco, colgono della realtà, ma qualora in questa perifrasi si vogliano far rientrare anche il pensiero storico, critico e filosofico ecco che il nostro accordo cessa di nuovo. Questo secondo tipo di pensiero, lungi dal procedere per astrazioni, si sviluppa anzi aderentis-

Educare con l'arte

simo alla realtà, spiegandola, ed è, nel suo campo, tanto creativo quanto l'attività estetica nel suo. È questo, a mio parere, che una educazione bene intesa dovrebbe tendere a sviluppare, sia pure senza trascurare l'esercizio della facoltà o sensibilità estetica.

Ma, quanto al modo di sviluppare tale sensibilità non pare che l'unica via né la migliore sia quella che sola prende in considerazione il nostro autore, quella cioè di mettere i bambini a disegnare; e questo perché: 'nessuno si arrischierebbe a insegnare prima a scrivere che a leggere; ma con l'arte si fa questo e peggio' (cfr. 'Paragone', 13, 1951, p. 3); e peggio ancora si farebbe... lasciando fare al Read.

Per finire, una domanda alle Edizioni di Comunità: con che criterio si scelgono gli autori stranieri da tradurre? Si crede veramente si aver reso un servizio alla cultura italiana volgendo nella nostra lingua il libro del Read? Per restare ai libri inglesi non si contano a decine i buoni critici d'arte, filosofi e, suppongo, anche pedagogisti di cui non si ha ancora in Italia alcuna traduzione?

G. Previtali

PREMIO GIULIANO LEGGERI

Anche quest'anno la famiglia Leggeri, allo scopo di ricordare il nome dello scrittore Giuliano Leggeri rinnova il bando di un concorso a premio di L. 200.000 per un racconto lungo o un breve romanzo, riservato a scrittore la cui età non superi i trent'anni. Il premio verrà assegnato il 30 settembre 1955 da una giuria così composta: Anna Banti, Giorgio Bassani, Piero Bigongiari, Gianfranco Contini, Nicolò Gallo, Cesare Garboli, Roberto Longhi, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Zampa.

Il termine per la consegna dei dattiloscritti che dovranno pervenire in triplice copia a Nicolò Gallo, piazza Ungheria 6, Roma, è fissato al 31 luglio 1955. Ciascun esemplare sarà contrassegnato da un motto che dovrà essere ripetuto su una busta sigillata contenente il certificato di nascita del concorrente e il suo attuale indirizzo.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S. P. A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (VII-1955)
Autorizzazione del Tribunale di Firenze, n. 156 del 28.1.1950.

JACQUES PIRENNE

STORIA UNIVERSALE

Vol. I: pp. XVI-564, 419 ill. in nero e 16 tavv. a colori f.t.; rileg. tela, sopraccoperta a colori. L. 8.000.

In una opera monumentale, che abbraccia le vicende dell'uomo per ben sei millenni, Jacques Pirenne ha fatto rifluire in un ampio e persuasivo itinerario, tutti quei dati della storia umana che le scienze ci hanno rivelato. L'Autore ha dedicato infatti una particolare attenzione a quegli aspetti della ricerca più atti a ripristinare un quadro vitale della storia, quale le condizioni economiche e sociali, il patrimonio ideale, il costume ecc., entro i quali, di secolo in secolo, si maturano i grandi eventi. Il primo dei quattro volumi, che dalle origini conducono ai giorni nostri, si spinge dall'era continentale, attraverso gli imperi orientali, la civiltà ellenistica, la repubblica e l'impero romano, il cristianesimo e le invasioni germaniche, fino all'affermazione islamica nel bacino del Mediterraneo.

LA CIVILTÀ VENEZIANA DEL SECOLO DI MARCO POLO

A cura del Centro di cultura e civiltà della Fondaz. Giorgio Cini

Conferenze di: R. BACCHELLI A. MONTEVERDI, R. SABATINO LOPEZ, Y. RENOUARD, O. DEMUS.

Un volume di pp. X-130. L. 2.000

Lontane dal tono di orazioni celebrative, le conferenze raccolte in questo volume mirano a studiare e illuminare quella particolare congiuntura di tempi, di situazioni, di vicende che contribuirono a formare l'ambiente in cui maturò l'esperienza del grande viaggiatore. Le premesse infatti che resero possibile l'altissima impresa di Marco Polo sono in quella Venezia del '200 che studiosi di origine e formazione diverse, hanno illustrato nei vari aspetti: da quelli spirituali, letterari e artistici, a quelli commerciali ed economici: aspetti diversi di un'unica realtà: la civiltà veneziana del secolo XIII.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - **La Capanna Indiana**, *poesie*. Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - **Il senso della lirica italiana.**

RAFFAELLO BRIGNETTI - **Morte per acqua**, *racconti*.

DIEGO MARIELLI - **Scritti d'arte** - *a cura di* Antonio Boschetto.

GIORGIO BASSANI - **La passeggiata prima di cena**, *racconti*.

SILVIO D'ARZO - **Casa d'altri**, *racconto lungo*.

FAUSTA TERNI CIALENTE - **Cortile a Cleopatra** - *romanzo*.

CORRADO GOVONI - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

ANNA BANTI - **Il bastardo**, *romanzo*.

FERRUCCIO ULIVI - **Galleria di scrittori d'arte.**

CARLO BO - **Riflessioni critiche.**

GIULIANO LEGGERI - **Domenica sul fiume**, *romanzo*

GIACINTO SPAGNOLETTI - **Le orecchie del diavolo**, *romanzo*

VITTORIO SERMONTI - **La bambina Europa**, *romanzo*

P. PAOLO PASOLINI - **La meglio gioventù**, *poesie*.

SANDRO SINIGAGLIA - **Il flauto e la bricolla**, *poesie*.

SANSONI FIRENZE